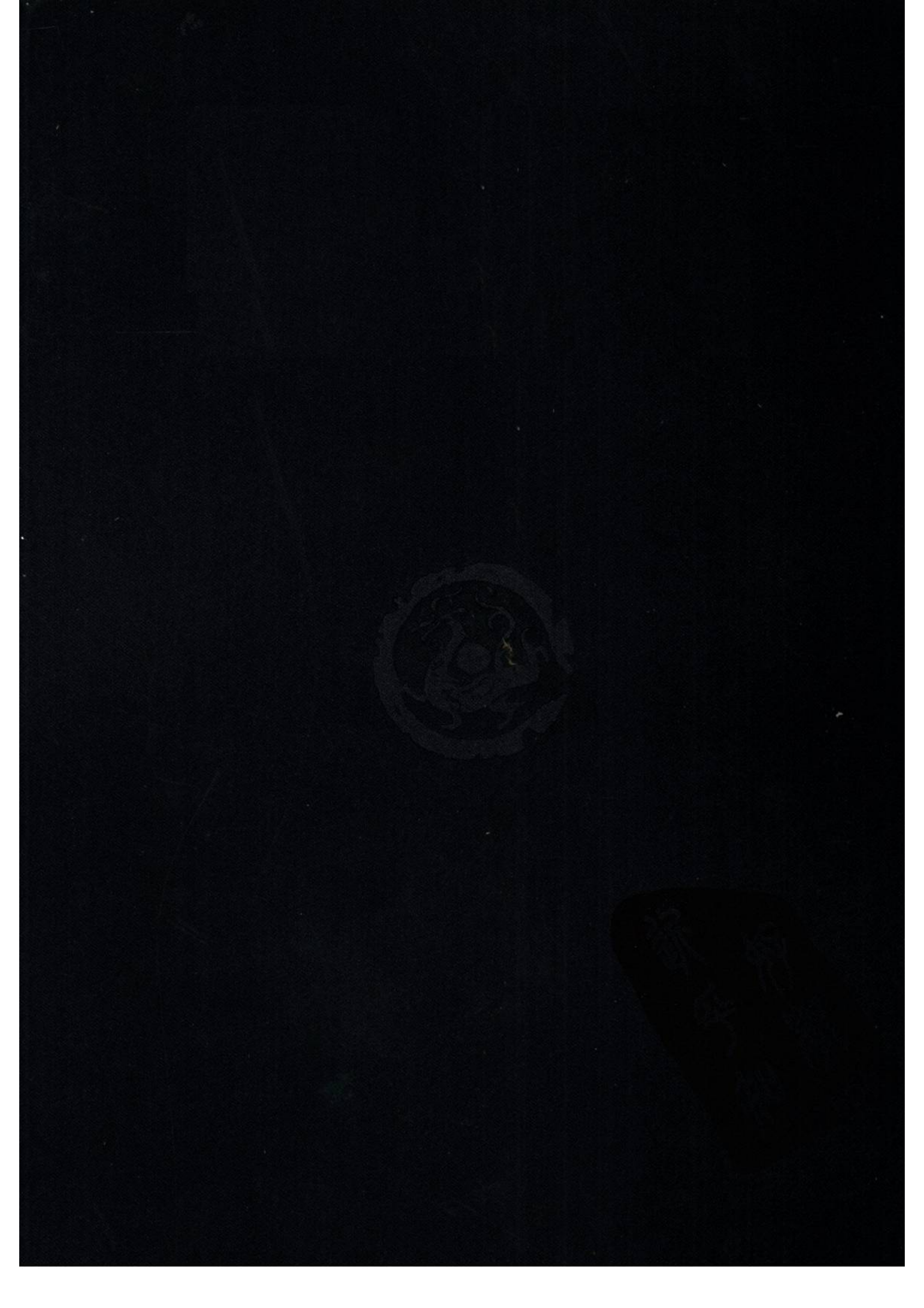

中国戏曲志



中国戏曲志

北京卷（下）

中国戏曲志编辑委员会
《中国戏曲志·北京卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心



本卷出版人员名单

排版监制 李 松

印刷监制 姜世璧

责任编辑 包澄絜 傅淑芸

刘文峰 俞 冰

音乐编辑 包澄絜

装帧设计 李吉庆

版式设计 志 文

责任校对 刘学青

机　　构

科班与学校

很早以来教习已经成为培养后继戏曲艺术人才的主要途径和方法。元代的北京杂剧兴盛，宫廷教坊与商贾富绅的私家戏班均设教习，以有较高造诣且善于授业者向后继的新人传授技艺。

民间职业戏班规模小，一般三五人至十余人，多以家庭成员为骨干和基础。技艺的传授、学习在父子、夫妻、兄妹、亲族间进行。元夏庭芝《青楼集》载，女艺人宋六嫂"与其夫合乐，妙入神品，盖宋善讴，其夫能传其父之艺"。王奔儿在丈夫死后"流落江湖，为教师以终"。元杂剧艺人朱帘秀（艺名珠帘秀）、顺时秀、天然秀均充任过教习。

明代，王朝内廷"始设玉熙宫，以习外戏，如'弋阳'、'海盐'、'昆山'诸家俱有之……"（《万历野获编补遗・禁中演戏》）。传奇创作空前繁荣起来，所谓"名人才子，踵《琵琶》、《拜月》之武，竟以传奇鸣；曲海词山，于今为烈"（明沈宠绥《度曲须知》）。新的声腔、新的艺术形式的出现，家乐（即私家班）中的教习进一步受到重视。当时的学戏者兼有家童、仆役性质，貌美艺高者常被主人纳妾或赠人。年老不能演戏者，则被遣散流落民间，失去人身自由和起码的生活保障。但也有不少技艺较高的艺人，在离开舞台后仍负责执教并管理演出。这种情况在家庭昆、弋班较多。

民间职业戏班，常常收买和领养贫苦幼童教习戏曲；大量的则是投师学艺者央人介绍入戏班或向艺人单独拜师学艺。凡学艺，均须立下官书大发（契约），规定学艺年限（一般四至八年不等）、师徒职责、双方承担的义务、徒弟须遵守的条款及期满学成后，徒弟无偿作艺为教师效力的时间（通常一二年）等。艺人子弟自幼耳濡目染，加上由于社会原因所形成的艺不轻传意识，因而承继家学代代相传，俗称"门里出身"。

戏曲艺人的教习活动，主要采用口传心授的方法。李开先《词谑》描述道："教必以昏夜，师徒对坐，点一炷香，师执之，高举则随之高，香住则声住，低亦如之。盖唱词惟在抑扬中节，非香，则用口说，一心所听，一心唱词，未免相夺；若以目视香，词则心口相应也。"这种口传心授方法一直延续下来。

入清后，宫廷仍设教坊司，至康熙时始设南府，开始罗致大批优秀民间艺人入宫，教习青年太监。民间戏班也办起了以戏班带徒弟的大小班，戏班的演出为主，同时为一批幼童

教戏，艺人兼做教师。学戏幼童成班，全堂脚色成龙配套，生、旦、净、末、丑可自组成戏，称为小科班。学员经过三至六个月基本功训练就可以登台扮演适当的群众角色，大量舞台实践为学员学艺创造了有益的条件。学员在班期间，必须的生活开支由戏班负担，班中订有班规，规定了期满后为戏班效力的年限。很多艺人都曾在大小班中学艺。

自道光至中华人民共和国成立前夕，一个多世纪的时间内，北京昆弋、皮簧、梆子等各种声腔的科班，雨后春笋般地相继而生。如嵩祝成科班、小嵩祝科班、三庆（四箴堂）科班、小荣椿科班、金奎科班、胜春奎科班、喜春台科班、小玉成科班、小和春科班、久和成科班、长春科班、小恩荣科班、鸣盛和科班、小长椿科班、小吉祥科班、庆寿科班、三乐科班、崇雅社女科班、斌庆社科班、福庆社科班、承平社科班、长升社科班、志兴社科班、奎德社女科班、群益社科班、荣春社科班、鸣春社科班等。其中尤以光绪三十年（1904）成立的喜（富）连成科班历时最久，为系统完备的教育团体。

中华民国十九年（1930）中华戏曲专科学校的成立，对科班制有了很大的突破。这是一所新体制学校，为培养学生多方面的技能，设文化课，讲授文、史、算术、英文；观摩话剧，吸收各种艺术营养以开扩视野；鼓励学生排练学生自编自导的作品以提高创作能力。实行男女合校，允许学生组建自治会。废除科班中一切带有封建色彩的旧习，造就为新时代所需的戏曲艺术人才。

中华人民共和国成立后，戏曲艺术教育纳入社会主义文化建设事业之中。1950年在北京创建了第一所新型的戏曲艺术教育机构——戏曲实验学校（后称中国戏曲学校）；1952年又由北京京剧公会组建了艺培戏曲学校，次年改称北京市戏曲学校。1959年在中国戏曲研究院主持下成立了中国戏曲学院，1963年停办，1978年中国戏曲学校扩大建制升格为中国戏曲学院。同时中国艺术研究院设立研究生部戏曲系，培养戏曲研究的高级专门人才。这些政府主办的戏曲重点院校，在教育中贯彻“百花齐放，推陈出新”和“古为今用，洋为中用”的方针，为发展戏曲艺术而培养具有高尚道德品质和丰富的专业知识，熟习专业技能的新一代戏曲工作者。

戏曲学校制定了因材施教，普遍培养，德育、智育、体育、美育全面发展的教育规范，以培养京剧表演人才为主，兼及评剧、河北梆子、北京曲剧、话剧、杂技、木偶、曲艺等表演人才。设音乐（文武场面）、舞台工作（服装、化妆、道具、装置、绘景）等专业。除专业课外，还设置文艺史论、外语、体育等课程，采用统一教材与口传心授相结合的方法，学习期间安排必要的演出实践。学制规定为四至八年不等，期满合格后发放国家承认的中等专业毕业证书，由文化主管部门与学校共同拟定分配计划，向各专业艺术团体输送。学校彻底废除包身制和体罚制度，实行启发式教学，建立了新的师生关系。

作为进行高等教育的戏曲学院，设编剧、导演、表演、音乐以及舞台美术设计等系及专业，由具有较高艺术成就和丰富学识的专业人士组成教师队伍，进行现代化教学。学院还

设有专门进行戏曲与戏曲教育的研究机构。

学校除每年一度向本市或全国招收新生外，同时为各艺术团体代培人才，即定向培养，为艺术团体专业人才提供深造的机会，毕业后返回原单位，“文化大革命”后学院还开办了留学生教育，向各国留学生讲授戏曲知识，介绍戏曲艺术。

中国艺术研究院研究生部戏曲系的开办，使戏曲理论研究人才的培养进入专业化、正规化、系统化时期。1981 年，有十七名研究生毕业后获硕士学位。1982 年招收首批戏曲博士研究生与第二批硕士研究生。这些研究生毕业后充实了戏曲理论研究队伍。不同程度、不同学科、不同专业组成的完整的戏曲教育体制，为戏曲进一步发展创造了良好的条件。至 1982 年底，北京戏曲教育团体共培养出各类专业人才三千五百余人，为北京以及外省市充实了可观的后继力量

四箴堂三庆班　昆、乱（皮簧）科班。清同治年间（1862—1874）由程长庚之继子程章甫主办。聘请田宝琳等为教师，生徒中有殷荣海、孙二宦、张淇林、陆杏林、叶福海、钱金福、侯幼云、李成林、李寿山等。以上诸人均于光绪六年（1880）至光绪十六年，被选为内廷供奉。报散时间不详。

胜春奎班　皮簧科班。清同治年间（1862—1874），由太监黄三创立，聘请张三福父子、于双寿、小锣张等人为教师。该科班共招收两科（届）学员，第一科均以连字排名，如陆连桂、李连仲等，二科学生均以长字排名，如王长林、钱长永、牛长宝、杨长元等。崔禄春、杨德芝等也出自该科班。其中，李连仲（净）、王长林（丑）、杨长元（武旦）出科后均曾享名一时，该科班于光绪三年（1877）报散。

全福班　昆腔科班。清同治十二年（1873）七月成立于北京。班址始于八角琉璃井，后迁至樱桃斜街。恭亲王奕訢出资所办，领班人杜步云，名世荣，苏州人，工昆旦。杜亦云（昆腔文武小生）入该班演唱。该班既授徒，也以全福昆班名义，承应升平署传差到内廷演出。全班师生九十余名，俗称“小学堂”。历时年余，同治国丧期间，杜亦云之父杜步云携眷南归，将班务移交周阿长等人管理。不久科班解散，艺徒中钱金福、陈金翠（德霖）等改入程璋甫主持的四箴堂科班继续学艺。

小恩荣班　弋腔、昆曲科班。清光绪年间（1815—1908）由醇亲王奕譞以孝钦后赐币成立了小恩荣科班，以学弋腔为主，兼学昆曲。奕譞之圈地大多在直隶（即河北省）高阳县境内，科班中之生徒，即选其佃农子弟来京学戏。当时有律，清室王公大臣，不准入戏馆子听戏，故而王府巨第多养戏班自娱。该班除在邸中演唱外，有时也到营业性的戏馆中演出。光绪十四年奕譞卒后，该班停办，伶人散归故乡传授子弟，与当地梆子结合演出，此谓高阳艺人能演昆弋之由来。

小荣椿班　皮簧科班。清光绪六年（1880），由杨隆寿、姚增禄等协同创办。前后招

收两科学员，首科于光绪十四年满科，学期八年，班中学员均以荣、春二字排名。如：蔡荣贵、叶春善、徐春明、郭春元、郭春山等。也有出科后改名的、如杨小楼、谭小培、许德义、程继先等。班中所演出的剧目有《三侠五义》、《陈塘关》、《双心斗》、《武文华》、《挑华车》、《安天会》、《七擒孟获》、《火云洞》、《河间府》等。演出连台本戏配以灯彩砌末很有特色。第二科未及毕业，因乏经费而停办报散，具体时间不详。

普天同庆班　皮簧、昆曲科班。清光绪九年(1883)慈禧太后挑选宫中年幼太监组成的本宫(即其所居之宫)戏班，太监们的口语称之为本家戏。以学习皮簧为主，兼学昆腔。该班不入升平署编制，学徒太监的钱粮不由升平署领取，均列入西太后宫中额数，但由升平署指派教习，分配演出戏码。该班续延到宣统三年(1911)中华民国以后，太监被放出宫各自回家。班中拜谭鑫培为师的陈德(子田)，拜王楞仙为师的耿进喜(玉清)等人继续搭班唱戏，并曾到上海演出。

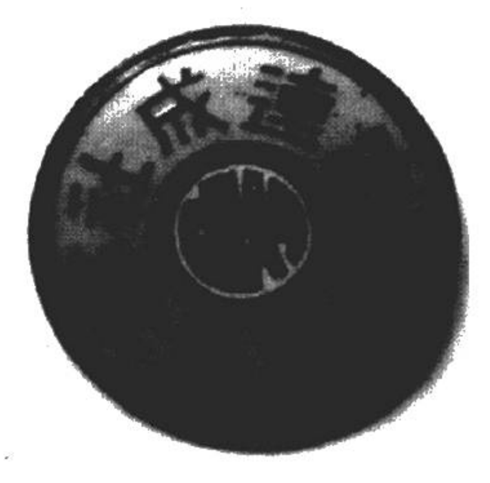
小玉成班(含小吉祥、崇雅社)　梆子科班。也兼学皮簧、昆曲及高腔剧目。清光绪十二年(1886)由田际云和李诚玉在宣武区给孤寺夹道组班。聘教师刘永桂、李祥、尚恩荣、刘庆喜等，招艺徒七十余人，按玉字排名。光绪十七年六月招收二科艺徒，有李玉隆、钮玉庚、陶玉政等六十余名。光绪二十二年继办第三科，招学徒张玉茹、李玉龙、吴玉林等六十余名。两年后田际云因涉嫌“戊戌变法”逃匿上海，托付李连仲、何景云领班，主持正常业务活动。光绪二十六年田际云返京后，招收艺徒李玉安(李春恒)、于玉寿，赵玉喜，李玉群等五十余名为第四科。光绪三十一年招收了贾璧云(小十三旦)、罗小宝、田雨侬(田际云之子)、吴金林、贯大元、小宝义、张少福、白玉昆(小蝶仙)、等五十余名，委托田永桂、段杰臣、武长桂承领管理，改名为小吉祥科班。中华民国五年(1916)八月三日田际云破例组建了北京第一个女科班崇雅社，艺徒有梁春楼、梁花侬、梁桂亭等五十余名。不久委其子雨侬经管，中华民国六年雨侬夭折，际云卧病，委托人管理不善，二年后报散。

德顺和班　梆子科班。清光绪十五年(1889)由王春德在前门外鲜鱼口内草桥西建班。聘请赵大个子(名不详)，牛小桐、王福、李芳，一杆旗(名不详)等为教师。所收艺徒均以德字排名。如崔德荣(崔灵芝)、孟德荣(十二旦)等。光绪三十三年王春德之子王治贵继办第二科，聘杨宝珍(杨娃子)、靳德忠承班为领班人，学徒有李桂远、海德福、多德华等二十余名。中华民国十年(1921)应邀到沈阳演出，被军阀扣了戏箱，王治贵只身返回原籍安次县大南旺村病殁，该班解散。

喜(富)连成班　京剧科班。清光绪三十年(1904)由吉林富绅牛子厚资助，委托京剧演员叶春善在京承办。初名喜连升。同年首招雷喜福、武喜永、赵喜奎、陆喜明、陆喜才、赵喜贞等六大弟子。生、旦、净、丑的教授均由叶本人一身兼之。光绪三十一年迁入前铁厂七号，先后招收“喜”字辈艺徒七十三名，聘请萧长华、苏雨卿、宋起山、唐宗成、勾顺亮等十三名教师，改名喜连成科班。教习京剧、梆子。第二年招收了一批带艺求学的艺徒入科参加

演出。如梅兰芳、周信芳(麒麟童)、李春林、贯大元、小十三旦、水上飘、葫芦红、高百岁等，边学边演出、效果很好。中华民国元年(1912)改由沈昆代替了牛子厚为财东，喜连成改称富连成。同年改班称社，常演出于广和楼。该社的组织是社长下设管事、执事(文武两套人员)、经励科、会计庶务、教育班、场面主任、箱头、杂役等项机构，总教习为萧长华。在教学上普遍培养、因材施教、突出重点，课堂教学与舞台实践相结合。中华民国二十四年叶春善患病，其子叶龙章继任社长。增设文化课程，聘有保健医生，定于星期日为家长探视时间，每年召开二至三次家长会，沟通情况，听取家长的建议及意见。该社除传授传统剧目外，还编排演出《吴三桂请清兵》、《徐良出世》、《四本藏珍楼》、《乾坤斗法》、《新天河配》、《广寒宫》等改编剧目。在服装、道具、灯光、布景等诸方面均有改革。该社历经四十年之久，先后培养出了喜、连、富、盛、世、元、韵等七科学生，多达七百余人，成为京剧事业的骨干力量。其中有雷喜福、侯喜瑞、马连良、于连泉、王连平、谭富英、茹富兰、马富禄、裘盛戎、高盛麟、叶盛章、叶盛兰、李世芳、毛世来、袁世海、谭元寿、茹元俊、黄元庆、刘元彤、冀韵兰、曹韵清等。还有在香港的孙盛凯，在台湾的哈元章、马元亮、孙元彬、孙元坡等等。中华民国三十七年该班宣告解散。





长春科班　京剧科班。清光绪三十年(1904)由陆华云(原名景云)创办。聘请谭鑫培、鲍小山、张淇林、王福寿、吴连奎、贾丽川、姚增禄、董凤岩、陆椿元、陈德霖、朱莲芬、余玉琴、李春福、朱文英、杨朵仙、郭际湘、罗福山、李寿山、钱金福、何桂山、徐立棠、吴和祥、吴和吉、郭春山、方秉忠、曹心泉、曾三中等为教师。据李洪春《京剧长谈》说该班是受命于慈禧太后而创办的，并有进宫承差的机会。该科班以春字排名，如李春才(即李洪春)、张春山、刘春利、张春彦、迟春明、荣春善、谭春桐等。光绪三十三年陆华云去世，科班解散。

鸣盛和科班　梆子、京剧科班。清光绪三十四年(1908)由郭际湘(水仙花)、郭际亭兄弟出资，姚虎臣报庙呈册，承班钱宝奎，领班方士元。在韩家潭招收艺徒百名，连同教师勤杂人等一百三十余人，于永利、于桂森(即筱翠花)兄弟均入该班学艺。艺徒以鸣字排名，如张鸣才、李鸣玉、双鸣鸿、李鸣美(后更名李一车)、霍鸣如等。宣统二年(1910)首演于吉

祥园。所演出的剧目有《盘山》、《杀狗》、《董家山》、《汾河湾》、《富春楼》、《英杰烈》、《金沙滩》、《牧羊卷》、《翠屏山》、《少华山》等梆子戏。还有《贾家楼》、《艳阳楼》、《美良川》、《定军山》、《阳平关》、《斩马谡》、《剑峰山》、《草桥关》、《乌盆记》、《文昭关》、《浣纱记》等京剧剧目也演一些《富长春》、《赐福》、《打面缸》、《打樱桃》、《小上坟》等昆曲和杂曲小调剧目。该班只办了一科，中华民国四年(1915)艺徒出科，科班报散。

正乐社 京剧梆子两下锅的科班。建于宣统元年(1909)，始由李继良(太监李连英之侄)约同薛固久(艺名十二红)、孙佩亭(艺名十三红)两位梆子演员联合承办的三乐科班。地址在宣武门外赶驴市，七年满科制。首届生徒以三字排名，如尚三霞、韦三奎、王三华、沈三玉、王三禄、尚三锡(即尚小云)等。中华民国二年(1913)薛、孙二人退出，更班名为正乐社。社址迁到外茶食胡同内，五老胡同北口路西。经常演出于王广福斜街汾阳会馆。徒中的尚小云、白牡丹(荀慧生)、芙蓉草(赵桐珊)被誉为“正乐三杰”。于民国四年秋满科后散班。

祥庆和科班 京剧、梆子科班。清宣统二年(1910)太监王祥出资，经精忠庙批复组建。王瑞□承班，聘胡海平领班，招收田庆锁，王庆乐等六十四名艺徒。聘郭老条、玻璃脆、王福、范文英，范福泰、梁四立，阎岚秋、侯俊山等为授课教师。艺徒以庆字排名，如梁庆鸿、徐庆虎、高庆奎均出自该班。演出剧目梆子戏有《杀府·逃国》、《观阵》、《广泰庄》、《回荆州》、《花田错》、《辛安驿》、《翠屏山》、《杀狗》、《江东祭》、《南天门》等；京剧有《白蟒台》、《铁莲花》、《文昭关》、《御果园》、《锁五龙》、《溪皇庄》、《巴骆和》、《战宛城》、《虮蜡庙》等。该班只办一科，中华民国七年(1918)报散。

斌庆社 京剧科班。中华民国六年(1917)由俞振庭、果仲连于北京协同创办。前后共办三科，学员以斌、庆、永三字排名。如耿斌福、王斌芬、计斌慧(计砚芬，艺名小桂花)、毛庆来、郭庆永、刘庆义、俞永兴、张永禄等。徐碧云、杨宝森、孙毓堃等均出自该科班。李万春、蓝月春、王少楼、刘宗杨、魏莲芳、雪艳琴、雪艳舫等均曾应邀先后搭该班演出。演出剧目有《秦淮河》、《普天乐》、《金钱豹》、《英杰烈》、《花蝴蝶》、《桑园寄子》、《奔月》、《东昌府》、《问樵闹府》、《探亲》、《御碑亭》、《潞安州》、《东皇庄》、《宇宙锋》、《刺巴杰》、《鱼肠剑》、《战宛城》、《泗州城》、《双投唐》、《金山寺》、《连环套》、《恶虎村》、《两将军》、《庆顶珠》等。中华民国十九年前后报散。

小玉华社 京剧科班。中华民国十三年(1924)由刘砚芳主办。招收艺徒八十余名，外串了杨宝森、刘宗杨、陈少霖、王少芳、姜妙香、钱紫云、钱少云、冯玉兰、吴碧兰等，首演于同乐园。不久即解散。

中华戏曲音乐院 中华民国十九年(1930)由李石曾创办，院内设北平戏曲音乐分院、南京戏曲音乐分院。北平分院由梅兰芳任院长，齐如山任副院长。南京分院由程砚秋任院长，金仲荪任副院长(南京分院实际仍在北平院内)。附设戏曲音乐学校，焦菊隐任校

长。北平戏曲音乐分院仅设一个院务委员会，冯耿光为主任委员，梅兰芳、余叔岩、李石曾、张伯驹、齐如山、王绍贤为委员。

中华戏曲专科学校 戏曲教育团体。中华民国十九年(1930)在北平成立。地址在崇文门外，木厂胡同路南(民国二十五年迁至北皇城根椅子胡同)。创办人张煜瀛教授。始名北平戏曲专科学校，一度改称中华戏曲音乐院戏曲学校，附属于中华戏曲音乐院南京分院(分院院长程砚秋)。中华民国二十四年改名为北平市私立中国高级戏曲职业学校，后改称中华戏曲专科学校。焦菊隐、金仲荪先后任校长。学制七年。聘王瑶卿、曹心泉、高庆奎、丁永利、程永龙、马连良、余叔岩、文亮臣、包丹庭等为教师。该校以科班性质的培训方式，吸收西式学校的办学之优点，并采用了科班的教学经验。开设国文、历史、地理、算术、外语等文化课程，废除体罚，不拜祖师爷，首开男女合校先例。学生统一着制服，让学生学习话剧，培养其自编自导自学能力和创造力。鼓励学生自己管理自己，成立学生自治会，开办消费合作社，既方便学生生活，又增长了学生的社会经验。共办五科，培养学生三百余名。分别以德、和、金、玉、永排名。十年中所培育的人材有傅德威、宋德珠、何德亮、李和曾、王和霖、周和桐、王金璐、李金声、李玉茹、高玉倩、侯玉兰、白玉薇、陈永玲等。演出剧目有《高平关》、《二龙山》、《神州擂》、《昊天关》、《山海关》、《美良川》、《庆阳图》、《盂兰会》、《火云洞》、《骂王朗》、《蔡家庄》、《乾坤圈》、《闹昆阳》、《夺太仓》、《黑狼山》等，以及整理、改编、创作的《九莲灯》、《红鬃烈马》、《宏碧缘》、《鸳鸯泪》、《美人鱼》、《三妇艳》、《同命鸟》、《蝶恋花》、《百鸟朝凤》等。中华民国三十年，因日本侵略军欲接管学校，校长金仲荪以资金不足为名将学校解散。

国剧传习所 京剧教育机构。中华民国二十年(1931)成立的国剧学会附设的专业教育团体。主任徐兰沅。该所通过分行考试，录取七十余名学员，于第二年五月十二日下午三点举行开学典礼，京剧演员纷纷到会，其中有曹心泉、叶春善、钱金福、俞振庭、余玉琴、尚和玉、程继先、郭际湘、孙怡云、裘桂仙、萧长华、鲍吉祥、尚小云，王瑶卿、姜妙香、金仲仁等。梅兰芳、王泊生、刘半农、法国来宾铎尔孟均到会。所内分设刘仲秋等三十三人为老生组。郭建英等十三人为旦脚组；张启良、姜海涛等三人为净脚组；高仲清(后改名高维廉)、何健之等五人为小生组；武生组二人；音乐组十六人。汪子良教授音乐组(文武场)。该所于中华民国二十四年停办。

荣春社 京剧科班。中华民国二十六年(1937)初夏由尚小云在宣武门外椿树下二条一号开始筹建，次年三月在中和戏院正式成立。学员以荣、春二字命名，荣字者侧重于文戏，春字者侧重于武戏。如孙荣蕙，杨荣环，尚长春。中华民国三十五年五月招收第二批学员，以长、喜二字排名，如马长礼、罗喜钧等，共计二百余名。尚小云除监督教学也登台示范演出。该社除学演传统戏外，还编演整本新戏，如《崔猛》、《荒山怪侠》、《奇侠谷云飞》、《三探卧龙洞》、《五鬼一条龙》、《九曲卧龙洞》、《蛮荒少女》、《双龙斗峨嵋》、《唐王游月宫》等剧

目。中华民国三十七年解散。

鸣春社　京剧科班。中华民国二十八年(1939)由李万春在宣武门外果子巷内大吉巷筹建。先后招收两批学员、先科以鸣字排名,后科以春字排名,如李鸣杰(庆春)、吴鸣申、王鸣仲、李鸣俊(桐春)、张鸣禄等。后科的谷春章、张春孝等共计二百余名。第二年开始在庆乐园实习演出。该班以武戏见长,在学演传统剧目的同时也编演了一些整本大戏。如《天河配》以及连台本戏《济公传》等,皆配以灯光布景。

中国戏曲学校　戏曲教育团体。1950年元月,文化部戏曲改进局戏曲实验学校建立,由田汉兼任校长。4月在西城区赵登禹路招收第一批学生。1951年4月改属中国戏曲研究院并更名为中国戏曲研究院戏曲实验学校,由王瑶卿任校长。1955年元月归属文化部直接领导,定名为中国戏曲学校。晏甬任校长,萧长华、史若虚、刘仲秋任副校长。8月,学校迁入新建的右安门内里仁街。原设京剧科、音乐科、舞台美术班,将沈阳分校迁京归并的评剧班扩建为地方剧科(即河北梆子、评剧表演两个专业)。1956年设实验京剧团。1958年开办青年演员进修班和基本功师资训练班。1961年3月由萧长华接任校长。1966年"文化大革命"中停止教学。1977年恢复教学。1978年10月经国务院批准改为大专学制,更名为中国戏曲学院。首任院长史若虚,副院长任桂林、张君秋、李紫贵、荀令香、张琨。顾问高盛麟、赵荣琛。设表演、导演、戏曲文学、音乐、舞台美术等系,学制分别为本科四年,专科三年或二年。另设附属中学。建校初期曾聘请尚和玉、王凤卿、谭小培、马德成、金仲仁、鲍吉祥、郝寿臣、姜妙香、张德俊、杨韵谱、刘喜奎、李桂春(小达子)、程砚秋、尚小云、荀慧生、于连泉(筱翠花)、侯喜瑞、雷喜福、贯大元、华慧林、茹富兰、黄咏霓(雪艳琴)、赵桐栅(芙蓉草)、王连平、程玉菁、宋富亭、孙盛文、傅德威和秦凤云、李忠(小白菜)、花玉兰等演员任教。为了培养德、智、体全面发展的人才,坚持严格的基本功训练,施行"普遍培养、因材施教",废除打骂体罚,课堂教学与舞台实践相结合的方针。在课程设置上,除传统专业课程外,注重文化理论修养与思想品德教育。教授传统剧目三百余出,并排演过《江汉渔歌》、《白蛇传》、《新白兔记》、《牛郎织女》、《碧波潭》、《四川白毛女》、《刘胡兰》、《急子回国》、《朝阳沟》等新编剧目。1978年,延聘了张君秋、赵荣琛、高盛麟、李盛藻、李洪春、白登云、王金璐、尚长春、王世续、阎世善、李金鸿、王玉敏、萧盛萱、江世玉、李德彬、景荣庆、李金泉、王泉奎、高玉倩、翁偶虹、范钧宏、段纯麟等名家执教授课。培养出戏曲表演、导演、编剧、音乐、舞台美术、研究、管理等一大批优秀人才。如京剧演员刘秀荣、谢锐青、张曼玲、孙岳、朱秉谦、钱浩梁、柏之毅、曲咏春、张春孝、袁国林、李鸣岩、杨秋玲、俞大陆、萧润增、马名骏、吴钰章、王梦云、王晶华、刘长瑜、汤小梅、刘琪、冯志孝、李长春、寇春华、郑岩、鲍绮瑜、李光、李玉声、马玉璋、高牧坤、李维康、耿其昌、宋玉庆、黄孝慈、于魁智、王蓉蓉、周龙;地方剧演员茹增祥、杨非、刘方正、李竹涵、王秀洪;导演金桐、逯兴才;编剧奎生、郭大宇;乐师杨柳青、唐济荣、李朝贵、张素英及作曲关雅浓;研究和管理人员王荣增、钮骠、贯涌、

马名群、孙玄龄等。1966 年以前，学校为全国 28 个省、市、自治区输送了 1178 名毕业生。进入高校阶段后，又向国家输送了本、专科生 389 名，进修生 661 名，中专生 643 名。还培养了外国留学生 203 名。

中国戏曲学院　1957 年 1 月 28 日成立。院长梅兰芳，副院长张庚、罗合如、晏甬。办学宗旨为“培养政治上具有马克思列宁主义观点，业务上通晓古典戏曲专业，并能贯彻戏曲为人民服务的戏曲导演、戏曲文学、戏曲音乐、戏曲美术及戏曲表演方面的高等人才”，为适应迫切需要，提高在职干部和艺人文化、艺术水平，实行以短期为主、长短兼顾的“两条腿走路”的办学方针。

1958 年 11 月开始，连续开办了九期各种类型的进修班、研究班。并同上海、广州两市文化局举办过三届戏曲演员进修班，袁雪芬、红线女、关肃霜、陈伯华、常香玉、李再雯等 62 个剧种的主要演员参加学习。1959 年正式收戏曲导演、戏曲文学、戏曲音乐、戏曲美术本科生，并开办一个研究生班。1961 年将中国戏曲研究院改为中国戏曲学院附设的研究所。1963 年学院撤销，同时恢复中国戏曲研究院建制。

办学期间，学院为国家培养了第一批戏曲本科生七十名，研究生二十名，戏曲在职干部和从艺人员来院深造的九百一十三名，代培了越南留学生四名。他们中间的许多人已成为戏曲队伍的重要骨干，有的已成为著名学者和专家，如薛若琳、王安葵、黄在敏、章贻和、苏明慈、谭志湘、安志强等。

北京市戏曲学校　原北京私立艺培戏曲学校，1951 年 7 月由北京京剧公会筹办。萧长华、王瑶卿、梅兰芳、郝寿臣等三十一人组成董事会，梅兰芳任董事长。校长郝寿臣。校址在陶然亭西松柏庵（今陶然亭路十四号），招收学员一百二十余人。1953 年春北京市政府接办，定名为北京市戏曲学校。1958 年至 1961 年学校连续四年招收了四个京剧表演班、三个京剧音乐班，共计学员三百七十人。该校坚持德、智、体全面发展和“百花齐放、推陈出新”及“古为今用、洋为中用”的方针。除教授专业课程外，还设文史、政治，文艺理论等课程。专业训练上采取“全面发展、重点提高、因材施教、各得其所”以及“循序渐近、由浅入深、教练结合，学练结合”等施教原则。还组织学生们参加各项劳动、定期到工矿、农村、部队中进行锻炼，进行思想、品德、情操和作风方面的教育，培养为人民服务、为社会主义服务的思想。授课教师有校长郝寿臣，继任校长马连良，教师孙毓堃、王少楼、侯喜瑞、唐芝芳、孙甫亭、杨菊芬、李盛藻、苏连汉、刘连荣、诸连顺等。艺术顾问荀慧生也开课授艺。1960 年增设地方剧科，下设评剧、河北梆子两个表演专业和音乐班，招收学生一百一十二人。评剧教师有李忠（小白莱）、黄东桥（大花玉兰）等；河北梆子教师有薛朝瑞、赵云起、谷吉贤、玉宝红等。1964 年北京艺术学院所属话剧表演系三个班划归戏校，改名为北京戏剧专科学校，校长马连良，副校长徐兰沅、吴雪、袁声、江枫。“文化大革命”时期，该校建制撤销。1972 年秋，以该校原部分教工组成北京市戏曲学员训练班，不久即改名为北京市艺术学

校。设京剧、评剧、河北梆子、曲剧、话剧、木偶、杂技、舞台美术、管弦乐、民乐、舞蹈等专业，学制分别为二、三、四年不等。1980年，恢复市戏曲学校建制。至1982年底，培养各剧种、各专业毕业生共一千三百二十人。其中艺术成就较高影响较大的京剧演员有张学津、李崇善、李玉芙、孙毓敏、李翔、马永安、叶红珠、赵慧英、沈宝祯、吴纪敏、黄德华、王晓临、王玉珍、王树芳、王文祉、杨淑蕊、关静兰、赵葆秀、齐建国、阎桂祥、叶金援，地方剧科有谷文月等。

北京市河北梆子剧团演员学习班　1954年新中华河北梆子剧团筹建的团带班。团长李桂云兼任班主任，教师有杜元庆、杨桂亭、韩金福、刘云波等。同年4月招收了李秀芬、马秀英、马秀荣、李士贵等第一班学员共四十余人。1957年招入第二班学员王凤芝、刘玉玲、李二娥等三十余名。增加了教师徐庆虎、张德甫、麻子红(纪凤顺)、李云卿、黄凤仙等。1959年招收第三班学员，先后共计一百一十余名。学员班以专业训练为主，亦设有少量文化课。专业课与实践相结合。先后培养出了李秀芬、王凤芝、刘玉玲、李二娥等演员。1960年和1961年毕业的一、二班学员，前后调入新建立的北京市青年河北梆子剧团。第三班学员并入北京市戏曲学校。

北方昆曲剧院学员训练班　1958年北方昆曲剧院招收学员洪雪飞、许凤山、马玉森、张玉文、韩建成、陈婉容等二十余人。开设毯子功、腿功、把子功、文戏、音乐等基本功课程。韩世昌、白云生、侯永奎、马祥麟、侯玉山等教授文戏课；傅雪漪、叶仰曦、吴南青负责音乐课。1960年训练班改为高等训练班，增加了演出实践。几年中学员们排演了《春香闹学》、《游园惊梦》、《拾画叫画》、《思凡·下山》、《琴挑》、《昭君出塞》、《林冲夜奔》、《蜈蚣岭》、《醉打山门》、《探庄》、《激良》、《醉皂》、《借皂》、《荆钗记》、《雷峰塔》、《风筝误》、《中山狼》、《社长的女儿》、《小红军》、《红嫂》等大小近二百出(折)传统和现代题材剧目。

中国评剧院学员班　1958年成立，班主任喜彩莲，副主任徐廉，教师赵连喜、龚万才、焦景俊等。招收学员有刘萍、傅家祥、贾新年、张秀琴等二十名。教学上采取文化课、政治课、表演课、音乐课与讲授艺术理论相结合，课堂教学与舞台实践相结合的方法。1960年招收第二批学员，有李维铨、戴月琴、张彦生等一百名。分演员、乐队和舞台美术三个专业，演员按行当培养。充实了专业教师高金儒、刘英斌、并配备了政治思想教师舒克等。小白玉霜、席宝昆、魏荣元、花月仙、张德福、马泰等均兼课传艺。并派出学员分别到中国京剧院、北京市青年河北梆子剧团等进行学习。舞台美术班则到中国青年艺术剧院、北京电影制片厂学习造型与化妆等。1978年招收第三届学员蔡文艳等七十名。增加了教师花砚茹、郝银荣等。

北京群声河北梆子剧团学员班　北京群声河北梆子剧团1959年组建的团带班。招收男女学员傅忆茹、陈桂兰、宗桂芬、陈淑英等三十八名。专业教师有大李桂云、董兰舫、张金喜、郭凤池、麻子红等。教学上以因材施教、普遍培养、重点提高为宗旨。学习期间排演

了《火焰驹》、《双阳公主》、《三借芭蕉扇》、《呼延庆打擂》以及现代题材的《山乡风云》、《女政委》等剧目，1965 年结业。

北京曲艺曲剧团学员班　由北京市曲艺杂技工作者联合会创办于 1957 年，后由北京市曲艺团接收。是以培养曲艺曲剧表演专业人才为主的教育团体。学制三年，实习一年，先后于 1957 年、1960 年、1962 年招收三期学员。班主任、教师有刘文增、霍连仲、王文瑞、谭凤元、韩德福、白凤岩、良小楼、关学曾等，学员有李金斗、马静宜、莫岐等。1975 年招收第四期学员，教师有魏喜奎、孙砚琴、李宝岩、王淑琴、李绪良、史林、周宝祯、齐士龙、良小楼等，学员有甄莹、许娣、耿首春、张绍荣、孙宁、凌金玉、陈志峰等。于真任名誉主任，季云鹏、刘宁勋、张永凤、曹宝禄也先后授课。几年中排演了一批曲剧剧目。

中国艺术研究院研究生部戏曲系　1978 年建立。培养目标是掌握戏曲艺术科学坚实的基础理论和系统的专业知识，具有外语读、译能力，能独立从事戏曲艺术学科、史论研究的高级专门人才。中国艺术研究院是国务院批准的首批博士和硕士授予单位。硕士研究生、博士研究生学制均为三年。其专业课程设置有戏曲史、戏曲理论（含戏曲文学理论、戏曲表导演理论、戏曲音乐理论、舞台美术理论）、戏曲文献、戏曲文物等。张庚任研究生部主任，俞琳、吴琼先后任戏曲系主任。同年招收第一批戏曲硕士研究生十七人、由张庚、郭汉城、马彦祥、阿甲、戴不凡任导师，1981 年毕业，均获得文学硕士学位。1982 年招收了第一批戏曲博士研究生，由张庚任导师。同年又招收了第二批硕士研究生十二名。这些学员毕业后为院内外戏曲研究机构充实了新生力量。

其他科班与学校一览表

名称	剧种	年代	承办人	所出人才及学徒人数	备考
嵩祝成	昆乱	嘉庆中叶		沈小庆、徐宝成、杨振国、叶中定	
小嵩祝	昆乱	嘉庆年间	林韵香	双桂、双凤、杨法龄、胡法庆、王法庆	
恩　庆	高腔	道光年间		黄三雄	

（续表一）

名称	剧种	年代	承办人	所出人材及学徒人数	备考
双　庆	昆乱	道光年间		刘桂庆	
金　奎	昆乱	咸丰年间		谭鑫培	
小福胜	昆乱	同治年间	朱廷贵	崇福贵、张福魁、王福连、朱福来、范福泰、许福雄、金福全、左福玉、彩福录、金福银、路福常等学徒共计六十名	
喜春台	梆子	同治年间		李春来	
小和春	乱弹	同治年间	王久和	韩树堂、高仙舟、郁昆山、高德禄、胡起云、马松亭、杨春林、吴永桂及学徒元亭、刘贞、金玉、满堂、多三、久兴等三十六名	
小福寿	京剧	光绪年间	余玉琴 俞菊笙	许德义、贾德宝、董德春、朱德芳	
小丹桂	京剧	光绪年间	黄三雄 刘赶三	李德成	
小瑞庆和	梆子	光绪年间	张　文 王凤来	生、旦净排庆字、丑行排瑞字共计八十名	
小洪奎	京剧	光绪年间	陈丹仙	生徒以洪字排名，共计二十八名	
永胜和	梆子	光绪年间	王凤岐	生徒以永字排名，计四十八名	
崇　庆	梆子	光绪年间	娄殿恒 杨长龄	生徒以崇字排名，共计七十二名	
隆顺和	梆子	光绪年间	崔国喜 李雅亭	生徒以隆字排名，共计四十四名	
富庆和	梆子	光绪年间	李瑞泉 杨树芳	生徒以庆字排名，共计四十七名	

(续表二)

名称	剧种	年代	承办人	所出人材及学徒人数	备考
小天仙	京剧 梆子	光绪年间	迟玉泉 姚虎臣 周如泉等	朱桂秋、迟月亭、朱天祥、谭春仲、张凤山、徐德奎、方春仙、韩和鸣、郭际湘、吴彩霞、胡俊亭等一百零八名	出科后建为戏班
复出瑞庆和	梆子	光绪年间	徐春斌 张文亮 王雨亭	生徒以瑞字排名,共计六十九名	
小鸿奎	京剧	光绪年间	陈永源 靳铭	文戏生徒以鸿字排名,武戏生徒以奎字排名,共计六十名	
福胜和	京剧	光绪年间	姚增录 王福成 方士元	赵德顺、吴玉山、朱福寿、金福保、何长贵、袁福海、程玉朋、范福盛、王子臣、俞长林共计九十三名	满科后建为戏班
双庆和	京剧	光绪年间	赵宝禄 姚意云 李文汉	生徒以胜字排名,共计一百三十五名	为团带[illegible]
复出崇庆班	梆子	光绪年间	宋崇武 金荣彪	领班张文虎、赵德奎。生徒以崇字排名,共计八十七名	
小义胜和	梆子	光绪年间	胡宝山 赵德奎	生徒以胜字排名。共计八十名	
小庆寿和	梆子	光绪年间	赵文魁 胡海平	生徒以庆字排名。共计八十七名	
喜庆和		光绪末年	周瑞彬 崔录春 李雅亭	生徒以德字名,共计一百一十六名	承办人还有黄启瑞

（续表三）

名称	剧种	年代	承办人	所出人材及学徒人数	备考
小庆顺和	梆子	宣统年间	周如奎 赵德魁	生徒以顺字排名，共计六十二名	承办人还有张小金
庆胜和		宣统年间	刘万隆 胡海平	生徒以庆字排名，共计六十九名	
喜春奎	京剧 梆子	宣统年间	毛春成 张士珍	生徒以德字排名，共计四十六名	
双庆和		宣统年间	刘凤林 茅　钧	生徒以双、庆和三字排名，共计二十五名	承办人还有李学瑞
荣寿和	京剧 梆子	宣统年间	孙锡章 沈庆林	生徒以和字排名，共计二十五名	班　主 小马五
承平社	京剧	中华民国		王永虎（王福山）、林树森、陈少武、刘砚亭	
金玉奎		中华民国	金德卿		
鸿盛和		中华民国	叶振环 祥雅泉		
福清社	京剧	中华民国	朱幼芬	张福昆、朱福涛、李福庆、林福廷、章福升、王福亭、李福久、缪银童、缪林山、孟福涛、满福山、叶盛章、叶盛兰（兄弟二人后归富连成）	
长升社	京剧	中华民国		常长生	
志兴成	京剧	中华民国		姜铁麟	

班社与剧团

金、元时期的北京，戏曲已有很大发展，尤其元王朝统一中国后，做为国都的大都（今北京），“养人才、编传奇，一时气候云集”（贾仲明《咏狄君厚》），使北京杂剧呈现出前所未有的兴盛局面。杂剧艺人很多，各种不同性质，不同形式的演出团体，星罗棋布于北京皇廷内部、士绅家门以及勾栏瓦肆。

元袭唐时旧制，设教坊，专司官伎的管理、组织与宫廷祭祀、节令演艺等活动。豪门富贾、贵族官宦则为自娱蓄养家班，由家童、仆役组成，为家庭所专用。最多的还是民间职业戏曲团体。当时称为“唱社”（元夏庭芝《青楼集·南春宴》）。这些戏曲班社，多由一家一户或几人合资组成，一切经济收支完全由组办者自行负责，自行管理。根据演出故事需要，班社通常少则三五人，多则十余人不等，规模较小，班社内家庭成员为主，或夫妻、或父子，或母女，或姐弟，“其余供观者，悉为之外脚（元夏庭芝《青楼集志》。班主就是家长，所得收入归全家或共同投资人所有，统一管理。个人收入主要靠观艺者给的“缠头”（即赏钱）与赏赐的物品。

为维持生计，这些班社要到各处做场卖艺，流动性大、很少固定场所，一年四季辗转于勾栏瓦舍、乡村庙会、酒楼茶肆以及婚丧喜庆场所。有时也应召到官府宴上卖艺，被称为“祗应人”或“唤官身”。民间职业班社，收入没有保证，生活较为贫苦，有的不堪忍受其苦，便抽身梨园、投入佛门，有的女艺人则兼做娼妓卖艺卖身。

明代，宫廷改教坊为钟鼓司，至神宗时“始设诸剧于玉熙宫，以司外戏，如‘弋阳’、‘海盐’、‘昆山’诸家俱有之，其人员以三百为率，不复属钟鼓司”（《万历野获编补遗·禁中演戏》）。明太祖朱元璋盛赞《琵琶记》，致使众多封藩的王府及显宦、富绅纷纷蓄养家班，而且延聘文人编演了不少新戏。

明代的民间班社多以班、部命名，富绅以盈利为目的自作财东，出资“垫办”，请人为其领班（即承事），邀角成班。也有艺人合资共同组建。明王骥德著《曲律·论部色》称：“今之南戏，则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即小净）共十二人，或十一人，与古小异。”当时小班二十余人、大班六七十人不等，但无论何种规模，都是以分工各异的十二脚色为基本格局。收入分配，按技艺高低分成等级，按年，或按季、按月、按“台口儿”发放包银或“戏份儿”。

清代，宫廷仍保留了教坊司。康熙年间（1662—1723），又设南府，隶属于内务府，吸纳大批民间优秀艺人入府，教习太监和艺人子弟为宫廷承应演出。清初上层社会尚昆腔，王应奎在《柳南随笔》中记述“康熙丁卯、戊辰年间，京师梨园子弟以内聚班为第一。时钱塘洪太学昉思（洪昇）著《长生殿》传奇初成，授内聚班演之”。

清初的民间戏班也很兴旺，雍正十年（1732）《梨园馆碑记》记载伶界设置义冢事，落款

的就有一十九个班社。

乾隆年间(1736—1795),北京剧坛十分活跃,花、雅争胜,诸腔杂陈。杨静亭《都门纪略·词场》和戴璐《藤阴杂记》记载了乾隆年间六大名班九门轮转的盛况。李调元《雨村剧话》及小铁笛道人的《日下看花记》等,也记述了京师戏班的活动。据乾隆六十年成书的《消寒新咏》记载,当时雅部有庆宁、庆升、庆云、万和、金玉、庆和、乐善、松寿、金升、翠秀等十个戏班,花部有宜庆、余庆、广庆、九庆、集秀扬、三庆、四庆、五庆、四喜、和春、春台、霓翠、启秀等班。

嘉庆初年为尚节俭,裁减南府,并在嘉庆三年(1796)再度查禁乱弹(含徽汉二调)、梆子、弦索、秦腔等。嘉庆二十一年重修精忠庙之喜神庙戏楼罩棚,捐资班社有和成班、双和班、三庆班、春台班、顺立班、四喜班、和春班、新兴班、公和班、万庆班、金玉班、如意班、义成班、景和班、太祥班、和瑞班、恩和班、裕春班、宝兴班等十九个戏班,其中有前所未见者十二个。

道光七年(1827)南府改为升平署。从咸丰五年(1855)开始挑选外班人员入署当差。这个时期民间戏班,据同治十二年(1873)成书的《菊部群英》记载有新班永胜奎部。

同治初年,有四喜、三庆、广和、阜成、奎庆、祥顺、吉生、镒胜、双奎、普庆、双顺、嵩祝成、庆华、全顺和、庆来、祥泰、双顺立等十七个班社,其中有八个纯昆腔班,两个昆弋班,两个秦腔班,两个琴腔班,而三庆、广和成、阜成三个班未注明是何种声腔。光绪年间(1875—1908),先后成书的《燕台花事录》、《菊台集秀录》、《新刊菊台集秀录》、《瑶台小录》、《晴天外史》、《都门杂记·词场》所记新成立的班社有福寿部、玉成部、韵秀部、天仙班、鸿奎班、长春班、庆寿和班、义顺和班、洪胜和班、吉祥班、同庆班、双庆班,西太后在本宫(即所居长春宫)成立了“普天同庆”科班,由升平署派教习、施以正规化的科班训练。

清代的戏曲班社,尤其民间团体,通常有箱主(即财东)。下设领班,为戏班总管;承事,负责日常事务;掌班,负责排演、分配角色等艺事;外务,负责对外事宜,如选定演出台口儿、收费方法等。艺人则分为演员、场面、衣箱三个部分。收入分配或包银,或按不同时间发放“戏份”,或对所邀艺人预先付给“定金”。也有合资者届时“分红”的。清代初期多为昆、弋班社,后期“花部”班社大量出现、其中数量最多、影响最大的是皮簧班社。这些班社一般有七行,即:老生行、小生行、占(旦)行、净行、丑行、武行、流行,七科,即:经励科、交通科、剧装科、容装科、音乐科、盔箱科、剧通科。并设文武总管、文管事、武管事、武行头、戏提调等。人们通常称规模较大、队伍整齐、演出质量较高、多演于城区正规场所的班社为“坐地班”。这些戏班,大多制定了班规。而把临时拼凑,演出质量较差、以“跑大棚”、“跑帘外”为主的戏班称为“草台班”。民间职业戏班均为私人出资,私人经营,以演出收入维持全班人的生活和戏班的生存发展。

中华民国的北京戏班,由于受维新变法和辛亥革命的影响,大力提倡戏曲改良,革除

落后、陈旧的陋规与习俗。发挥戏曲“指导风俗，促进文明”的作用。中华民国元年，政府颁令严禁“私寓”制度，次年经正乐育化会倡仪，将旧日戏班改称剧社，戏子称作艺人或艺员，各剧种、剧社排演了大量表现现实生活的时装新戏和新编古装剧目。众多女演员在北京戏曲舞台涌现，并允许男女同台做艺。由于当时的班社均为私人经营或合资组建，经济基础薄弱，承受风险能力很低、不少班社在兵燹连年，灾祸频仍，动荡不安的社会环境中，无法维持生计，纷纷宣告解体。艺人不得不舍弃舞台自谋生路。这个时期活动在北京戏曲舞台的有春庆班、鸣盛和、天庆班、庆升平班、双庆班、安庆班、庆寿和、喜广和、庆喜班、和庆坤班、承平班、永庆班、新庆班、承华社、鸿顺社坤班、同乐社坤班、升平社、庆和成坤班、双庆社、陶咏社、合庆社、维德社坤班、群贤社、普乐社、奎德社坤班、忠信社、宝华社、华北剧社、元顺社等百余个戏曲班社。

1949年10月1日中华人民共和国成立，政府把戏曲作为社会主义文化建设的一个组成部分，对戏曲团体进行大规模改造与建设。从事戏曲工作的人员，均视为普通劳动者，享有国家主人翁的社会地位，废除旧时“戏子”等带有蔑视性称谓，改称文化艺术工作者或演员、伴奏员、舞台工作人员等。班社改称剧院、剧团。大力挽救濒临灭绝的剧种，如昆曲、河北梆子等。扶持、帮助其仅存的演出团体。对民间职业剧团实行集体所有制，采取民办公助形式，政府提供一定资金，派出人员协助剧团管理。剧团在经济上自负盈亏，其人员不再拿包银、“戏份儿”，施行按工计分的工分制，根据月总分的分值，死分活评，发放薪金，逐步建立中国共产党在剧团的基层党组织。剧团下设行政（包括办公室、总务、人事）、艺术（包括编剧、导演、音乐与舞台美术设计）、业务（对外联系，有的归艺术室）科（或室）、演出队（包括演员、乐队、舞台工作队）等机构。二十世纪五十年代，有些民办公助剧团支援外省市，留下来的剧团大多先后转为全民所有制。

政府有计划地建立了几个全民所有制的大型剧院，如中国京剧院、北京京剧团、中国评剧院等。全民所有制，经济上实行政府全面补贴，按照艺术人员技艺评定等级，发放工资，在剧院团，实行党委领导下的院、团长负责制，建立排演、福利、考勤等各种制度，艺术人员享受国家干部的退休待遇。剧院团下设行政、总务、艺术（包括编剧、导演、音乐、舞台美术设计等）、人事等处（或室）。每个演出团下设演员、乐队、舞台工作队。

全民所有制与集体所有制院团，都建立艺术委员会，负责有关艺术方面的规划、审核等，由具有社会影响、有威信的资深艺术家主持工作。废除旧戏班的家长制、班主制、七行七科以及供奉祖师爷等一切陈规陋习，账目公开，强调艺术人员当家作主。

1966年开始的“文化大革命”中，除个别院、团的归部分人员中央文化革命领导小组领导，封为“样板团”外，部分区、县剧团被解散。大多市属剧团改名，如北京曲艺团改为长征文工团，中国评剧院改为北京评剧团等。很多剧团组织“毛泽东思想宣传队”，基本停止营业性演出，到田间、地头、工厂车间、营房阵地慰问演出，或在剧场作“学习样板戏”义务

演出。

1977年开始，北京地区的戏曲剧院、团恢复建制，并开始了正常的艺术生产和演出。

钟鼓司 明代宫廷仪仗、演剧机构。地址在皇城内北安门里（今钟鼓寺胡同），明洪武二十八年（1395）设，民间称“御戏监”，掌管宫廷仪仗和演戏。万历间（1573—1620）有佥书数十员，司房、学艺官二百余员。该机构有别于承应乐舞的教坊司，主要掌管“出朝钟鼓及内乐、传奇、过锦、打稻、诸杂戏”（《明史·职官志》）。所谓“内乐传奇”即宫中演出的戏曲，亦包括“外边所演戏文”（《酌中志》）；过锦戏类似社火舞队扮有戏曲人物及市井痴男呆女，兼作滑稽表演；打稻戏用于秋收之时，表演农夫馌妇与田畯宦吏之间的征租、交纳、词讼等事。另外还有耍狮、掷索、垒七桌、跳板等杂耍和傀儡戏等等。

玉熙宫 明万历朝演剧机构和演剧场所，地址在北海西侧。明万历年间（1573—1620），神宗“自设玉熙宫近侍三百余员，习宫戏、外戏，凡圣驾升座则承应之”。另外又为其母“设有四斋近侍二百余员，以习宫戏、外戏，凡慈圣老娘娘升座，则不时承应外边新编戏文”（《酌中志》）。玉熙宫及四斋的人员不受钟鼓司管辖。其承应内容包括：院本、小曲如《盛世新声》、《雍熙乐府》、《词林摘艳》等（《金鳌退食笔记》）。所习外戏有弋阳腔、海盐腔、昆山腔等，“颇采听外闻，以供科诨”（《野获编补遗》卷一）。清康熙年间（1662—1722）、著名剧作家孔尚任（东塘）曾购得琵琶一柄，上镌“玉熙宫”三字。孔有感于此物，作传奇《小忽雷》。入清以后，玉熙宫不再演戏。

南 府 清代宫廷乐籍、戏曲管理机构。康熙年间（1662—1722）始设南府（懋勤殿旧藏“圣祖谕旨”档）。府址在南花园（今南长街南口内），为宫廷演戏的承应单位，隶属内务府。负责遴选大批优秀民间戏曲艺人入府，教习年轻太监和艺人子弟以承应宫廷演出事宜。南府分为内学（原习艺之太监）、外学（民籍伶工），两处人员均至数百，所唱为昆、弋（京）二腔。祝寿演出《九九大庆》；各类喜庆演出《法宫雅奏》；每月节令演出《月令承应》（以上均为单折戏）。每逢初一、十五“朔望承应”，则演出《劝善金科》、《升平宝筏》、《鼎峙春和》、《忠义璇图》等新编宫廷大戏。南府设钱粮处，管理日常事务；设中和乐，专司内廷行礼奏乐之事，由太监充任；设十番学，演奏锣鼓打击乐，由民间艺人充任。乾隆时（1736—1795）总人数达千人上下。嘉庆时（1796—1820）人数约七百名。至道光时（1821—1850）尚有三百余名。道光元年上谕减景山太监戏子名额为一百二十八人，嗣后准减不准增，百余名民籍艺人被遣返原籍。道光三年将乐部，和声署附设的乐学及南府内学太监、外学民生、移至圆明园太平村，称南府太平村总承应处，俗称太平村两学。道光七年改南府为“升平署”。

升平署 清代乐籍，戏曲管理机构。道光七年（1827），原南府改称升平署。由于道光初年裁撤外学及十番等乐学，承差戏均由太监担任。道光二十年，因署中人数日减，乃再

度选拔民间艺人恢复外学。至咸丰时(1851—1861)已扩充外学多人。同治初(1862),外学再度被裁撤。光绪年间(1875—1908)又恢复外学,挑选大批民间艺人入署,作为教习和学生,在演出戏单剧目上标“外”字;内学则标“内”字;另外,宁寿宫太监组有“普天同庆”科班,称本家班。从外学教习学戏,不向升平署支钱粮,演出时受升平署分派,戏单剧目上标“本”字。同时宫中也常招民间外班入内演出。光绪十九年,万寿山园内设升平署行署,宣统三年(1911),升平署随着清王朝的告终而结束。

大成班　高腔戏班。李调元《雨村诗话》卷十将此班列为清乾隆朝高腔六大名班之一,享名最早。雍正十年(1732)北京陶然亭《梨园馆碑记》中列于参与立碑的十九个戏班之首。该班有善演《拐磨》等剧目的江苏常熟籍的陈天保等人。其他演员及剧目情况不详。至乾隆五十年(1785)北京崇文门外精忠庙《重修喜神祖师庙碑》中,此班被列为三十六个戏班之第八。乾隆末年、该班不再见于记载。

王府班(王府新班,王府大班)　高腔戏班。李调元《雨村诗话》卷十将此班列为清乾隆朝高腔六大名班之一,亦称王府新班、大班。乾隆四十三、四年间,以王府新班最享盛誉。班中演员如:冯三儿,北京大兴人,高腔旦脚中之佼佼者。白二,北京大兴人,旗籍,高腔旦脚,歌喉清亮,非时辈所能及,常演《潘金莲葡萄架》一剧,至乾隆五十年白二改搭魏长生领衔的永庆班。同年《重修喜神祖师庙碑志》中,王府新班被列为三十六个戏班中之第九。乾隆末年该班不再见于记载。

裕庆班　高腔戏班。李调元《雨村诗话》卷十将此班列为清乾隆朝高腔六大名班之一。乾隆五十年(1785)北京崇文门外精忠庙《重修喜神祖师庙碑志》中,被列为三十六个戏班之第四。乾隆五十七年该班中之夏玉官、黄保官、姚兰香等人署名向祖师庙进献了冠袍带履。此后裕庆班不再见于记载,演员及剧目均不详。

余庆班　高腔戏班。李调元《雨村诗话》卷十将此班列为清乾隆朝高腔六大名班之一。前期的演员和剧目均不详,乾隆后期该班以兼演乱弹、秦腔在都中名著一时。乾隆五十年(1785)在《重修喜神祖师庙碑志》中,被列为三十六个戏班中之第六。班中演员,乾隆四十五年有旦脚刘平泰,北京宛平人,身材矮小,面部白皙,善以眉目传情。乾隆五十年有旦脚戈蕙官,字晚翠,歌楼称“赛银儿”,直隶景州人。旦脚陈金官,字丽仙,四川重庆府人,演出《龙蛇阵》等剧。其他旦脚尚有张兰官、史章官等。稍后又有旦脚双桂官、陈敬官,演出《卖胭脂》等剧目。乾隆六十年以后,此班不见记载。

萃庆班　高腔戏班。李调元《雨村诗话》卷十将此班列为清乾隆朝高腔六大名班之一。乾隆中期该班有高腔旦脚八达子,北京人,旗籍。与大成班之陈天宝,王府班之白二齐名,一时盛称都下,乾隆三十九年卒。魏长生等蜀派秦腔入京后,萃庆班顺乎潮流,大量吸收南北各地的秦腔、乱弹演员,使声腔和剧目得以丰富,形成昆、弋、乱弹等同台演出的局面。这时期的演员有王桂官,名桂山,号湘云,湖北沔阳人,工旦,声誉与陈银官相等,尝演

《卖饽饽》等剧目,习昆曲亦颇佳。还有刘二官、王满囤、刘凤官、高明官、彭永福、金桂官、王五儿、于永亭、谢玉林、张六儿、张荣官、姚六儿等。该班在乾隆五十年(1785)《重修喜神祖师庙碑志》中,被列为三十六个戏班第七。乾隆五十三、五十五和五十七年皆有萃庆班弟子向祖师庙助戏和进献银两、冠袍带履等记载。乾隆末年时该班已不见载。

保和班 高腔、昆腔戏班。李调元《雨村诗话》卷十将该班列为清乾隆朝高腔六大名班之一。前期演员和剧目不详。后以演唱昆曲而名重都中。乾隆四十九年(1784)班中忽杂演乱弹、跌扑等剧,昆腔耆宿乃力促购苏州昆伶之佳者扩充演员队伍,于同年将保和班分为文、武二部:保和武部以演出乱弹为主,保和文部仍坚持演昆曲,令人有正始复闻之感。保和班见载演员如张柯亭、郑三官、时四喜、周得发、徐双喜、张蕙兰、沈富官等;保和武部见载演员如周二官、周四官、小周四官、严秀林、韩学礼等;保和文部见载演员如李琴官、张发官等。保和班在乾隆五十年(1785)《重修喜神祖师庙碑志》中列三十六个戏班之第三。乾隆末年时已不见有该班记载。

双合班 秦腔、昆腔戏班。组班时间不详。清乾隆五十年(1786)《重修喜神祖师庙碑志》对该班已有记载。嘉庆二十一年(1816)《重修喜神殿碑序》载该班称“西部”或“西班”。演员有魏长生,演出《滚楼》、《铁莲花》、《香联串》、《背娃入府》等剧;三寿官(张南如)演出《樊梨花送枕》等剧;又载嘉庆八年时有姚静芳,演出《捡柴》、《赠金》、《挈妆潜遁》等剧;常钿香,演出《胭脂》、《赠镯》、《檀香坠》等剧;居双凤,演出《香山》等剧。还载有周媚春等。报散时间不详。

三庆班 “四大徽班”之一。清乾隆五十五年(1790)闽督伍拉纳之子率该班进京。掌班余老四,主演高朗亭。陈金彩、程长庚、杨月楼、王楞仙先后为班主。徐小香、谭鑫培、何桂山、陈德霖、钱金福、罗寿山、卢胜奎等均隶属该班或在该班坐科。“三庆班”早期所唱为徽调、昆曲,后期逐渐转唱皮簧(京剧)。演出剧目以连台本戏为主,并以演“三国”戏闻名,诸如《群英会》、《空城计》、《长坂坡》、《取成都》、《战长沙》等。光绪十五年(1889),杨月楼去世后不久,该班即报散。后有人再度组织该班旧人成班,仍以“三庆班”命名,但不久亦散。

四喜班 “四大徽班”之一。是继三庆班进京不久即入都的徽班。清嘉庆年间(1796—1820),以徽班演昆曲而闻名。道光年(1821—1850)以后,逐渐改演京剧。张二奎、王九龄、刘赶三、杨鸣玉、梅巧玲、时小福、孙菊仙等均曾先后隶属此班。班中多旦脚演员,故排演旦脚戏较多。其代表剧目有:《五彩舆》、《德政芳》、《雁门关》、《盘丝洞》、《双铃记》、《双钉记》、《也是斋》、《十二红》、《双沙河》、《贵寿图》、《乘龙会》、《思志诚》、《戏目连》等。光绪中期解散,后有人复组四喜班,不久亦报散。

春台班 “四大徽班”之一。是清乾隆,嘉庆年间(1796 前后)继三庆班之后进京的徽班。开始演唱徽调和昆曲,曾于嘉庆二十五年(1820)解散,后复出。道光年后逐渐嬗变为京剧。余三胜、胡喜禄、俞菊笙、汪桂芬等均曾隶属此班。该班以排演武戏见长,其代表

剧目有:《混元盒》、《官得福》、《莲花塘》、《青石山》、《双包案》、《攻潼关》、《水帘洞》、《金山寺》、《雄黄阵》、《金钱豹》、《蟠桃会》、《五花洞》、《百花山》、《铡判官》等。历嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪五朝,于光绪二十六年(1900)报散。

和春班　“四大徽班”之一。清嘉庆八年(1803)组建,何耕畬曾为该班班主。汉戏演员王洪贵隶属此班,传为汉剧进京之始。班中以演出武戏见长,表现绿林好汉的剧目较多,如:《赵家楼》、《武文华》、《恶虎庄》、《虮蜡庙》、《艳阳楼》、《镖打窦尔墩》、《蔡天化》、《连环套》、《落马湖》、《罗四虎》等。道光十三年(1833)宣告解体,后复出,光绪二年(1876)成书的《怀芳记》仍有记载。其历史达六十余年。

京都六合班　梆子戏班。清道光年间(1821—1850)由原宛平县齐家司斋堂村乡绅组建的山梆子(山西梆子)戏班。第三任的班主史长山、史长河兄弟率班演出京郊各区县。演员有杜存兴、张敏文、贾宏禄等。演出的剧目内容有“杨家将”、“三国演义”、“水浒传”等近五十出本戏和折子戏。光绪二十六年(1900)庚子之乱,戏班难于活动而解散。

安庆弋腔班　高腔戏班。清同治二年(1863)在北京组班。地址在宣武门内迤西太平湖东岸醇王府外侧的槐抱椿树庵。系醇亲王奕譞出资兴办,请北京“高腔刘家”主持,掌班人为刘玉秀。同治二年、同治十一年、同治十二年、光绪三年(1877)均有该班的花名册注录。演员多出于嘉庆末年(1820)成王府小祥瑞高腔科班,如:孝三丁、李仓儿、赵祥安、周祥顺、白祥套、刘祥茂、张祥成等。光绪四年停办。

嵩祝成班　皮簧戏班。清同治三年(1864)由昆腔艺人刘万仪、徐宝成、龚宛香、周玉衡等于北京联合组班,班址不详。主要演员有:刘胜奎、郭松山、杨隆寿、郁金奎、黄雄秀、韩双胜、胡祥海、余顺龙、韩谐坤、恒秀峰、王桂喜;场面上有:郝玉福、沈松年等。同治十三年因“国丧”报散。光绪四年(1878)十月由徐德奎,恒秀峰联合复班。主要演员有:德瑞卿、冯紫峰、金秀山、范长春、张玉山、丁长林、奎永庆、萧永山、庆永鸿、常紫和、徐玉林等;场面有杨启盛、斌静亭等。清升平署档案存有该班报单及请安禀、花名册。报散年月不详。

全顺和班　梆子戏班。清同治十一年(1872)十月二十五日报庙组班,承班马新贵、李润民、侯玉峰。领班田柳林。演员多为直隶(河北省)籍,有少量山陕人,总人数六十三名。不久改由李兴明领班,改称双顺和。同治十二年六月李兴明病故、仍由田柳林及李云太报庙呈册,后报散。光绪三年(1877)三月该班复出,据光绪六年镌刻的《都门记略》载该班演员有萨金红(姓夏)、两盏灯、盖景州、冯一、虎生、杌凳子、童雷红、孙宝玉(捞鱼鹳)、李金茂、刘七、郑长泰等六十七名。光绪九年改由李有福领班,报散时间不详。其人员于光绪十四年多数分别加入了瑞盛和班及义顺和班。

全胜和班　以梆子腔为主,也含昆、高二腔的戏班清同治十二年(1873)在京报庙组班,领班张兴义。演员有张五十、屠巴官、杨银玉、回德宝(回套)等。光绪三年(1877),领班人易为梁瑞棠(老梁达子),邀侯俊山(十三旦)、杨双屏、李诚玉入班,全班至一百一十九

人。同年易班主为宛平县城隍庙主持瑞和尚，改班名瑞盛(胜)和，领班陈泉升。演员又先后增加了吴永顺(小茶壶)、高尧娃(高五十)、金镶玉、八百旦、勾二红、靳庆云、郭玉才、刘义增、赵明灯、杨玉英(杨大刀)等。光绪十九年该班再次易主，改称宝顺和。承班刘小吟，领班安立堂、阎启麟。演员增加了薛景琮(十二红)、丁灵芝、李灵芝、崔灵芝、冯黑灯、任敬三(驴肉红)等及京剧演员黄月山、杨桂云、杨小朵、柯秀山、陆杏林等。此后京剧演员比重日增，逐渐成为以京剧为主的演出团体。光绪三十三年报散。

万盛和班　梆子戏班。清光绪三年(1877)腊月二十日、张世喜(元儿红)报庙组班。领班：张世喜、崔士财。演员多为山陕籍艺人，其中有郭百川、魏青莲、李万玉、张成奎、陈吉春、马德恺、侯玉昆、项香等。场面上有马德奎，张玉春等。箱头沈明。总计四十七人。光绪九年报散。

永胜奎班　京剧演出团体。清光绪三年(1877)由李双如为领班人在京报庙组班。主要演员有：周春奎、景四宝、金允李、梅竹轩、陆阿贵、林月亭、牟凤山，刘宝山、阎玉龙等。谭鑫培、黄三雄均曾搭该班演戏。清升平署档案存有该班之报单及花名册。报散时间不详。

庆寿和班　京、梆两下锅戏班。据《精忠庙底册》载，该班组建于清光绪年间(1875—1908)。由承班赵文魁和领班胡海平的小庆寿和科班为班底，邀请演员于德芳、周瑞安、周小茹、小马五、冰糖脆、崔灵芝、马全禄、李砚云、赵美玉(女)等。演出剧目有《艳阳楼》、《六月雪》、《对银杯》、《失街亭》、《采花赶府》、《血手印》、《查关》、《忠义侠》、《玉堂春带团圆》等。中华民国三年(1914)报散。

源顺和班　京、梆两下锅戏班。清光绪八年(1882)建班。承班人张世喜，领班人郭宝臣、李起山。演员有：马云峰、赵春瑞、阎义龙、范玉山、胡海泉、八百红、拼命红、白健棠、六月鲜等。光绪十四年郭宝臣偕部分人离班，改由毛德顺、徐全忠承班，郭福林、韩长发领班。邀请京剧演员时炳奎、叶春善、张宝坤、谭家祥、鲍起山等，梆子演员童子红、白顺(月月红)、水上飘等入班。光绪三十三年报散。

信胜和班　梆子戏班。清光绪九年(1883)五月组班。领班人高吉祥，演员有张凤山(一说耸山，艺名蒲州红)、刘铨钰等。该班演出于都内诸园以及京郊各县。报散时间不详。

恩庆弋腔班　高腔戏班。清光绪九年(1883)在北京组班，地址在西城闹市口慈赐庵。为醇亲王奕譞出资兴办，领班人刘英，管事徐华甫。主要演员有丁孝三、李仓儿、赵祥安、周祥顺、刘五顺、盛庆玉等。历时约三年。

庆顺和班　梆子戏班。清光绪十年(1884)十一月组班。承班人为宫中太监花庆三，聘薛景琮(一名薛固久，艺名十二红)领班。演员有李雁仙、孙荣华、丁连生、张喜华(十四红)、葫芦红、贾豹南、张凤林、盖兰州(勾德云)、睡不着、周二庚、八十儿、盖三虎等。演出剧目有《辕门斩子》、《胡迪骂阎》、《阴阳报》、《白门楼》、《探母》、《江东祭》、《黄河岭》、《金山寺》、《铁笼山》、《白马坡》、《擒方腊》等。光绪十九年该班报散。

同顺和班　梆子戏班。清光绪十三年(1887)报庙组班，冠以“山陕同顺和”。演员有刘全顺、刘廷顺(京达子)、杨德喜、张英俊、王德全、张明玉、赵三福、吴鸿顺、高福喜等五十人。所演剧目不详，光绪十九年报散。

义顺和班　梆子戏班。清光绪十四年(1888)由郭宝臣(小元红)、孙荣华在京承班组建。领班吴昆圃。演员有郭宝臣、马云峰、七百红、十七红、捞鱼鹤、盖绛州。光绪二十五年改由田太玉领班，增加演员孙佩亭、崔灵芝。光绪三十三年又邀进十二红、玻璃脆、郭春泰、于永海入班演出。该班除演出于京中诸园，也经常承差于内廷。演出剧目有《大紫金镯》、《普陀寺》、《春秋笔》、《九更天》、《摘星楼》、《连营寨》、《金沙滩》、《讨荆州》、《龙凤旗》、《龙凤剑》、《观阵》、《五雷阵》、《拦江夺斗》、《春秋配》、《百花亭》、《一口剑》、《卖胭脂》、《玉堂春》等近二百出。光绪三十四年报散。

小恩荣班　高腔、昆腔戏班兼科班。清光绪十四年(1888)为醇亲王奕譞主办。领班人刘福泰。演员有孝三丁、李仓儿、刘五顺、刘二福、盛庆玉等。班内招收京畿旗、汉子弟三十余名随班学艺，排“荣”字，如陈荣会、张荣成、黄荣达、裴荣庆等。光绪十六年底醇亲王故，该班报散。

福寿班　京剧戏班。清光绪二十二年(1896)由迟韵卿、余庄儿、陆华云共同组班，演员先后有贾洪林、刘春喜、陈瑞麟、李宝琴、张彩林、梅竹芬、沈蕊香、唐永春、范福泰、唐玉喜、许荫棠、陈德霖、黄润甫、何桂山、俞菊笙等。剧目有《儿女英雄传》、《混元盒》、《德政坊》、《五彩舆》、《得意缘》、《十粒金丹》、《四进士》、《施公案》、《长坂坡》等。报散时间不详。

庆寿弋腔班　高腔戏班。清光绪二十四年(1898)于北京组班。承班人刘二福，领班人刘福泰。班内演员多以小恩荣科班出自的“荣”字辈为骨干。如国荣仁，张荣成、刘荣和、钱荣喜等。演出于崇文门外东茶食胡同广兴园。数月后即报散。

太平和班　京剧、梆子戏班。清光绪二十四年(1898)由侯俊山(十三旦)以侯喜麟名称报庙组班。领班张明亮。演员有李长奎、高玉喜、十六红、十四红、小月楼、靳文林、赛吕布等。从宣统二年(1910)起，领班人改由张斌荣、张国瑞二人。又增加了梆子演员郭宝臣、吴昆圃、十一红、洒金红(高俊峰)、郭厚斋、冯黑灯、一声雷(刘德福)；京剧演员刘春喜、时慧宝、韦久峰、小奎官(殷斌)、胡兆奎、姚佩秋；昆曲演员陈七等人。该班报散时间不详。

双庆班　京剧戏班。约组建于清末，具体年月不详。该班原以俞振庭武戏为主。于中华民国元年(1912)聘请梆子女伶在广和楼首创男女合班。女伶有李凤仙、马素珍、佘紫云等。中华民国二年令禁男女同台，遂解聘女伶，易名双庆社。先后搭入该社的演员有朱桂芳、马德成、杨小朵、谭鑫培、王瑶卿、李吉瑞、梅兰芳、尚和玉、小元元红(魏联升)等。梅兰芳编排的改良新戏如《孽海波澜》、《邓霞姑》、《天河配》、《奔月》、《风筝误》、《黛玉葬花》、《一缕麻》等，大多在该社首演。该社相延二十余年，散班时间不详。

三乐班　梆子、京剧戏班。清宣统元年(1909)由宫廷总管太监李莲英之侄李际良与

孙佩亭、薛固久三股组建。演员除孙、薛外，尚有十六红、大玻璃脆、冰糖脆、盖陕西等梆子演员。侯俊山，郭宝臣经常客串演出。京剧演员张芷荃、孙怡云等也同台演出。中华民国二年(1913)，孙佩亭、薛固久退班后，改班名为正乐社，也转唱京剧。演出剧目有《辛安驿》、《七星庙》、《卖马》、《佛门点元》、《举鼎》、《乌玉带》、《洪羊洞》、《芜湖关》、《祭江》、《铁笼山》。荀慧生、尚小云、赵桐珊被誉为“正乐三杰”。中华民国五年报散。

复出昆弋安庆班 昆弋戏班。清宣统二年(1910)肃亲王善耆出资招集原醇王府安庆昆弋班“庆”、“荣”字辈和京东益合班出身的“益”字辈昆弋演员组成。承班人刘东岩、盛庆玉，领班人方士元、张士珍，管事徐廷璧、张荣成、张荣秀、王益友。主要演员有陈荣会、国荣仁、张益长、苗益山、钱荣喜、胡庆和、李益仲等。同年腊月中旬始演于春仙园，后巡演于京中诸园。曾排演全本《请清兵》轰动都下。次年十一月初，该班报散。

荣庆昆弋班 北方昆弋班。清宣统三年(1911)由侯成章、侯瑞春、侯益才、马凤彩、侯益隆等昆弋艺人合股购戏箱组班。民国七年(1918)初，以王益长为社长晋京演出于鲜鱼口天乐园(今大众剧场)。主要演员还有陶显庭、韩子峰、张小发、陈荣会、侯益太，韩世昌等昆弋演员以及高腔前辈郭蓬莱等。不久邀进郝振基、朱玉鳌、朱小义、白建桥、白玉田、侯玉山等。曾演出于京、津、沪及河北、太原各地，称盛一时。民国二十五年(1936)该班在京分裂。侯永奎、马祥麟在齐如山等人支持下重组荣庆社，演出于京津两地。中华民国二十八年八月在天津因水灾受损而报散。

鸿庆班 京剧戏班。中华民国元年(1912)组班。承班人李玉贵(入宫廷承差称玉福)，领班人王玉甫。演员有刘鸿声、龚云甫、梅兰芳、何佩亭、德珺如、金秀山、九阵风、萧长华、郝寿臣等，多演于广和楼。中华民国三年，该班与杨小楼合并，演出于“第一舞台”。演出剧目有《五花洞》、《虹霓关》、《梅玉配》、《镇潭州》、《嫁妹》、《功臣宴》、《群英会》、《马上缘》、《蟠桃会》、《黄金台》、《目连救母》、《飞虎山》、《金钱豹》、《打金枝》、《玉玲珑》、《金锁阵》、《朱砂痣》、《樊江关》等。报散时间不详。

九成班 梆子、京剧戏班。中华民国二年(1913)组建。承班人郭宝臣、周如奎、杨宝珍、侯初云、余玉琴、李德泉、张少鹏；领班人张小泉、蒋明斋、周治安。为多股集资的共和班。梆子演员有郭宝臣，李春祥，李峰元、魏联升、丁灵芝、小马五等。京剧演员有余小琴、余玉琴、穆长久等。还有山西梆子演员太平红、十七红、年年香、满天星、渭南黑等。全班八十余人，约于中华民国四年报散。

群益社 梆子、京剧戏班。中华民国二年(1913)由崔松林、薛固久、马全禄、孙佩亭、于德芳、薛子云、白健棠集股组建。始称同义班，遵“正乐育化会”通知，易名为群益社。梆子演员有郭宝臣、杜元庆、范文英、冯黑灯、李灵仙、勾德云等。京剧演员有高登甲、小三胜、马少山、朱殿明，后又邀进了庞启发、白牡丹(荀慧生)师徒，演出于广兴园、民乐园。民国六年停业。次年，崔灵芝(崔德荣)应商人刘兴周之请出任复出群益社社长。演员有孙佩亭、

薛固久、王喜云、田玉芳、杜元庆、德健棠、孟凤仪、于德芳、德玉楼、方福喜、勾德云、刘义增、张德凤、勾顺亮、贾多才等。除演传统剧目，还编演了《白奶记》、《余小辫》、《女子爱国》、《打昆山》等改良戏，以及据《汴梁图》改编的《后汉惨》等。于民国十二年由崔灵芝倡议集资，十股组建“群益社科班”。崔任社长，招徒六十余人，以“益”字排名。民国十八年崔还乡，张起任社长。民国二十四年该社报散。

奎德社 梆子、京剧戏班。中华民国三年(1914)由丁剑云、刘善堂、陈锡吾集资，聘杨韵谱主持筹建于广德楼。原名志德社，未久改用该名。民国七年，刘、陈退出、剧社改为主要演员集股、同负盈亏的共和体制。邀李荣奎任经理，以改良戏曲移风易俗为宗旨，除轮流上演百余出传统戏外，编演了新剧目《一元钱》、《啼笑因缘》、《家庭祸水》、《二烈女》、《湖天幻影》、《细柳》、《茶花女》、《少奶奶的扇子》、《拖油瓶》等六十余部。该班建立了导演制度，杨韵谱常冠以“名导演”或“导演主任”见诸报端。演员均为十余岁的女伶。先后有鲜灵芝、刘菊仙、张小仙、赵紫云、李桂芬、丁紫云、九月菊、金奎官、卢月霞、雪艳琴、张蕴馨、秦凤云、李桂云、宁小楼、汪金荣、金玉奎、盖荣萱、碧玉花、韩月樵、鲜瑞芳等。中华民国二十六年北平沦陷、该班解散。

天庆社 京剧戏班。约建于中华民国四年(1915)之前，是以王瑶卿为主演的班社。其成员还有许德义、姜妙香、胡素云、谢宝云、金仲仁、范福泰、孟小如、黄润甫、孙小华、许荫棠、王蕙芳、谢华轩。后有李贯卿、金少山、高庆奎加入。剧目有《花蝴蝶》、《监酒令》、《洪羊洞》、《混元盒》、《庚娘传》等。于中华民国六年解体。

宝山合班(宝庆合班、宝立社) 昆弋班。中华民国五年(1916)由河北新城县大刘民庄艺人李宝珍(胡庆元弟子，工老生)与邓玉山合股购和顺班戏箱成立昆弋宝山合班。初期演员多出身于当地昆弋票会，如庞兆元(旦)、高鹤鸣(高腔红净)、王永(武生)、王梅(丑)等。又约入王玉山(高腔黑净)、白建桥(旦兼小生)、白玉田(旦)、刘庆云(老生、武生)、侯玉山(净)等。演于京南、京东、玉田、宝坻等县。民国七年夏，汇合京东部分昆弋演员入京演于东安市场丹桂园。首场剧目是张荫山、石小山、陶振江演出的《祝家庄》、孙福寿的《出塞》、张秀荣的《借靴》(弋)、王玉山的《滑油山》(弋)、刘庆云的《草诏》、侯玉山的《激良》、白玉田、白建桥的《金山寺》。后因白建桥、白玉田、侯玉山、陶振江等转入他班，宝山合班返回京南乡间。邓玉山脱离后李宝珍与其大弟子刘庆云合股组班，改称宝庆合班。昔醇王府班老艺人胡庆元、胡庆和、裴荣庆、黄荣达等皆曾搭班演出。梆子班出身的李鸿文(净)、李满长(小生)入班。民国十七年李鸿文打伤刘庆云，刘遂辞班，李宝珍独立办班，更名为宝立社。民国十八年，以庞世奇为主演来京演出于东四景泰、鲜鱼口华乐等园，庞以《思凡》、《出塞》、《闹学》、《佳期拷红》、《刺虎》、《游园惊梦》、《金山寺》等剧获北京观众赞许。后，白玉田、郝振基、崔连合、王朋云等先后加入或受邀，该社再次来京，演于中和园等处。九一八事变后离京，仍演于京南。昆弋演员郭凤翔(旦)、王树云(旦)、崔祥云(小生)、冯惠祥(刀马

旦)、邱惠亭(武生)、樊金来(武生)、许金修(武丑)、齐瑞衡(笛)、高景池(笛)等亦曾搭班演出。民国二十一年,李宝珍病故于安国县,由李满长掌班,李鸿文辅助。翌年春,约高森林(笛)、高翔誉(武生)父子演于安国县灵山煤矿,不久散班。主要演员被侯炳文之祥庆昆弋社邀去。

桐馨社 京剧戏班。中华民国五年(1916)组建。是杨小楼与梅兰芳合作的班社。从第二年始,久驻"第一舞台"。演员先后有许荫棠、高庆奎、姚玉芙、路三宝、贾洪林、钱金福、德珺如、陈德霖、郝寿臣、刘鸿声、贯大元、王蕙芳、荀慧生、尚小云、贾璧云等。演出剧目有《牢狱鸳鸯》、《花木兰》、《千金一笑》、《春秋配》、《安天会》、《楚汉争》、《麒麟阁》、《混元盒》、《大洛阳桥》等。中华民国八年,杨小楼另组中兴社,散班时间不详。

昆弋同合班 昆弋戏班。中华民国五年(1916)京东玉田县林南仓镇娘娘庙主持僧李贵(俗名刘秀山)购置戏箱组班。承班人李益仲,管账李云。演员有郝振基、张益长、胡庆元、胡庆和、朱玉鳌、李玉安等。中华民国六年应余玉琴邀请入京,演出于崇文门外广兴园,以郝振基写实派猴戏轰动京城。民国七年元月六日曾和皮簧班合演于丹桂园,剧目为程砚秋演的《彩楼配》、李益仲演的《嫁妹》、李玉安演的《下河南》、郝振基演的《安天会》。不久郝振基他就,该班离京。

益世社 京剧戏班。中华民国七年(1918)前后组建。原名鸿翠堂、鸿翠社,中华民国十一年始称盖世社。经理小鸣钟(存富珠)、主事张笑影。演员有连继武、关菊隐、康兴桥。巡演于京中诸园。演出剧目有《张文祥刺马》、《邓霞姑》、《珍珠塔》、《啼笑因缘》、《锯碗丁》、《春阿氏》、《妓中侠》等。中华民国二十一年报散。

松庆社 京剧戏班。约组建于中华民国十一年(1922),演员以杨小楼为主,先后搭入此班的演员有林颦卿、白牡丹、德珺如、刘景然、钱金福、许德义、王长林、程继先、九阵风、谭小培、雷喜福、谭富英。演出于华乐园、开明戏园等。除演传统戏以外,先后排演了《东昌公主》、《元宵谜》、《情天冰雪》(一名《飘零泪》)等剧目。中华民国二十一年报散。

承华社 京剧戏班。中华民国十一年(1922)八月梅兰芳在原崇林社的基础上组建。演员先后有朱素云、诸如香、郝寿臣、王凤卿、姚玉芙、萧长华、朱桂芳、龚云甫、程继先、姜妙香、尚和玉、李寿山、程砚秋、侯喜瑞、张春彦、陈德霖、刘连荣、奚啸伯等。中华民国十三年十月,梅兰芳率部分成员访问日本。中华民国二十年元月访向美国。同年,九一八事变后,在上海编演了《抗金兵》。中华民国二十四年访问苏联。演出剧目有《醉酒》、《刺汤》、《戏凤》、《奇双会》、《宝莲灯》、《太真外传》、《西施》、《廉锦枫》、《玉堂春》、《天女散花》、《俊袭人》、《四郎探母》、《霸王别姬》、《宇宙锋》、《凤还巢》、《汾河湾》、《游园惊梦》、《天河配》等。中华民国二十六年七七事变后,梅兰芳息影舞台,该社报散。

庆生社 昆弋戏班。中华民国十七年(1928),白云生组建,以朱玉鳌为管事,演员有郝振基、陶显庭、王益友、魏庆林、白建桥白玉田父子、吴祥珍、侯玉山及朱小义、张德发等。

于春节演出于三庆园。后白氏父子离社。邀进庞世奇代之。中华民国十九年二月停办。中华民国二十二年春，白云生在北京租赁戏箱，第二度组庆生社演于天津天祥四楼新欣舞台，历时半年余报散。民国三十二年白云生又第三次在京组庆生社。演员有韩世昌、白云生、侯永奎、刘庆云、魏庆林、常连太、李凤云等。司鼓朱可义，笛师高步云。先后演出于吉祥、华乐、长安及建国东堂等处。因演员、伴奏乏人、得曲友张荫朗、傅雪漪、李体扬、吴龙起、刘吉典、张琦翔等协助演出。后期改称北平昆曲社。中华民国三十七年报散。

扶风社　京剧戏班。中华民国十九年(1930)九月，京剧演员马连良创建。演员还有王幼卿、刘连荣、郭春山、郝寿臣、张君秋、叶盛兰等。十月十二日于中和园作了首场演出，而后于吉祥、华乐等园轮换演出。改编、移植剧目有《安居平五路》、《苏武牧羊》、《假金牌》、《羊角哀》、《胭脂宝褶》、《十老安刘》、《大红袍》(又称《五彩舆》)、《串龙珠》、《春秋笔》等剧目。新剧目多为清逸居士执笔。中华民国三十五年报散。

华北剧社　评剧戏班。中华民国二十年(1931)晋京。主演白玉霜，司鼓龚万才，操琴焦景俊，演出阵容整齐。先后演出于吉祥、哈尔飞、城南游艺园及广德楼等戏园。演出剧目有《临江驿》、《桃花庵》、《珍珠衫》、《马寡妇开店》、《老妈开嗙》、《杀子报》、《拿苍蝇》等。中华民国二十三年，白玉霜因演出《拿苍蝇》被迫离开北京。在沪得到洪深帮助、拍摄了《海棠红》影片后，白玉霜被冠以评剧皇后。该社二次返回北京演出于开明戏院。中华民国三十一年白玉霜病逝后由小白玉霜任主演，易名为阳秋社。

祥庆昆弋社　昆弋班。中华民国二十三年(1934)，由侯炳文组班，约入晚期宝立社部分昆弋演员，向束鹿旧城王芗斋借来祥庆社班牌，重组祥庆昆弋社演于河北乡间。民国二十五年春应侯瑞春之邀在天津合作起戏，以韩世昌、白云生为主演，并有魏庆林、张文生、李凤云等。班中主要演员尚有侯炳武、刘庆云、王金锁、侯玉山、唐益贵、崔祥云、王祥寅、孟祥生、冯慧祥、陶小庭以及昆弋老演员郭凤祥、白建桥等。4至6月演于小广寒戏院，并临时约请王益友演《夜奔》、朱玉鳌演《撞钟分宫》(高腔)、徐惠如演《狗洞》。民国二十七年八月，祥庆昆弋社初莅北京，庞世奇加入，演于哈尔飞、吉祥、长安等戏院。第二年转演至天津等地。民国二十九年五月底，韩世昌返京，白云生率班赴石家庄演出，祥庆昆弋社报散，部分演员返回北京。韩世昌、白云生搭祥庆社合作演出期间，不但经常上演单出代表剧目，还陆续排演了《金雀记》、《狮吼记》、《西厢记》、《连环记》、《西楼记》、《百花记》、《三笑姻缘》、《钗钏记》、《霞笺记》和《桃花扇》等戏。

莲剧团　评剧戏班。中华民国二十四年(1935)晋京。原曾名元顺社、阳春社，后改用此称。主要演员喜彩莲，还有李小舫、花小仙、花月仙、花艳雯、鸿素文等。中华民国二十五年该班南下上海。中华民国二十八年返京，演出于华北戏院。1950年中央戏曲改进局将该团与以小白玉霜为主演的再雯社合并组成新中华评剧工作团。

再雯社　评剧戏班。中华民国三十一年(1942)以李再雯(即小白玉霜)为主演的阳

秋社因受恶霸佟海山要挟，在中华民国三十三年曾一度称玉海评剧团。至中华民国三十六年，复称再雯社。同年十一月与新凤霞合作，排演了《母女恨》，演出于广德楼。次年两次被国民党伤兵砸戏园而被迫停演。1949年北京和平解放后，小白玉霜演出了《兄妹开荒》，10月又在中央戏曲改进局及马少波、江新蓉的帮助下，排演了新戏《九尾狐》。1950年与莲剧团合并，组成新中华评剧工作团。

幽兰社 评剧戏班。中华民国三十五年(1946)组建。社址在天桥吉祥戏院，后迁至劝业场四楼新罗天戏院。班主李昌一，演员有鸿巧兰、芙蓉花、花艳雯、赵富成、刘小楼、席宝昆、张德福、花淑兰、魏荣元、刘小庭、刘少庭等。演出剧目有《珍珠衫》、《宝龙山》、《溪皇庄》、《可怜天下父母心》、《空谷兰》、《锯碗丁》、《春阿氏》等。1950年易名北京市民众评剧团，赵富成(小鸣钟)为团长。演出了一批新编剧目。1958年迁调到通县，改名为通县评剧团。1962年调回朝阳区，改称朝阳评剧团。

如意社 梆子戏班。中华民国三十七年(1948)由关振如与天桥丹桂戏院前台经理刘某组班，张顺桐领班。演员先后有杨占元、刘瑞芬、刘四红、刘桂红、珍珠钻、玉宝红、桂灵芝、大金钟(韩金福)、张益吉等。演出剧目有《玉棋子》、《烧司马庄》、《葡萄会》、《阴阳报》等。新排剧目有《李自成血战鱼腹山》、《新美人计》、十本《海公大红袍》、《兄妹开荒》、《小二黑结婚》、《小女婿》等。1952年改称群声社。同年定名为群声河北梆子剧团。

起　社 京剧戏班。中华民国三十七年(1948)组建。以李少春领衔主演。演员先后有张连廷、高维廉、李宝奎、陈永玲、赵蕴秋、王泉奎、阎世善、袁世海、李幼春、宋宝茹、慈瑞泉、陈富康、高富远、李丽芳等。演出剧目有《骂曹》、《两将军》、《打渔杀家》、《恶虎村》、《上天台》、《打金砖》、《连环套》、《八大锤》、《长坂坡・汉津口》、《智激美猴王》、《闹天宫》、《水帘洞・闹地府》等。同年九月二十八日在长安大戏院首演了李少春自编自导自演的《野猪林》。1951年6月与叶盛章的金声社合并，组成新中国实验京剧团。

群艺社 曲艺曲剧演出团体。1949年由曹宝禄、连阔如联络京中艺人组合成立的集体所有制团体。曹、连为负责人，主要演员有顾荣甫、尹福来、关学增、魏喜奎、孙砚琴等三十余名。该社既演曲艺，也演反映现实生活的小戏(当时称“解放新戏”或曲艺剧)。演出剧目有《新探亲》和《改造二流子》等。1952年合并到北京曲艺工作团。

新中华河北梆子剧团 河北梆子演出团体。原为1949年以李桂云为首组建的丹声社，1951年归中国戏曲研究院领导，更名为新中华秦剧工作团。团长李桂云，副团长金玉奎，辅导员李泰峰，为民办公助体制，1954年改称新中华河北梆子剧团。演员先后有李桂云、秦凤云、云笑天、董兰舫、金玉奎、李峰元、王晓云、吴增彦、刘桂红、玉宝红、刘玉秋、韩金福等。1958年划归北京市领导，1960年改为国营。演出剧目有《蝴蝶杯》、《秦香莲》、《王宝钏》、《王春娥》、《花木兰》、《穆桂英》、《陈妙常》、《柳荫记》、《洪州之战》、《临江驿》、《御河桥》、《孙伯阳》、《夜审姚达》、《孔雀东南飞》、《南北和》以及现代戏《英雄列车》、《红松林》、

《苦菜花》等。1953 年曾参加赴朝(鲜)慰问演出团。1954 年参加北京市戏曲观摩大会,《蝴蝶杯》获剧本奖、导演奖和演员一、二、三等奖。1960 年 7 月撤销建制,演职员分别调往通县、平谷、延庆等河北梆子剧团,部分人员到北京市戏曲学校地方剧科任教。

新中华评剧工作团 评剧演出团体。于 1950 年由再雯社与莲剧团合并组成。集体所有制性质。演员有小白玉霜、喜彩莲、魏荣元、王小楼、王德光、吕子英、张福祥、席宝昆、陈少舫、喜彩春、花小仙、杨素娟、纪月亭等。司鼓龚万才,操琴焦景俊、杨殿崇。团委会主任委员喜彩莲,副主任委员小白玉霜,委员席宝昆、魏荣元、王小楼、王德光、吕子英、张福祥、焦景俊。团长席宝昆,副团长魏荣元、王德光。下设行政、业务两个股。文化局先后派盛强、曹慕髡、徐特等任辅导员。演出了《千年冰河开了冻》、《晚香与紫燕》、《小女婿》、《生路一条》等剧目。1952 年参加赴朝(鲜)慰问演出团。1953 年与中国人民解放军总政治部解放实验评剧团合并组成中国评剧团。

首都实验京剧团(北京京剧一团) 京剧演出团体。1950 年 10 月公推李仲英为团长,演员有李春恒、张春彦、奚啸伯、陈永玲、王少楼、苏维明、马幼禄等。1951 年邀南昌市李万春携其团并入该团。1952 年改称为北京市京剧一团。李万春任团长,崔炳玉任辅导员。1960 年该团调至西藏,为西藏自治区京剧团。

新中国实验京剧团 京剧演出团体。1951 年 6 月由"起社"和"金升社"合并组建。团长李少春,副团长叶盛章、袁世海。辅导员盛强。主要演员有李少春、叶盛章、袁世海、孙盛武、翁偶虹、骆洪年、李世霖、李幼春、苏富宪等。演出剧目有《野猪林》、《打金砖》、《将相和》、《三岔口》、《两将军》、《三打祝家庄》、《闯王进京》、《红娘子》等。1955 年与中国戏曲研究院所属的二团、三团合并组成中国京剧院。

首都实验评剧团 评剧演出团体。1951 年原凤鸣社改称首都实验评剧团。李凤阳任团长,王度芳任副团长。主要演员有新凤霞、张德福等。同年演出新编现代剧目《刘巧儿》,引起很大反响。以后,剧团再次改组,新凤霞、张德福调入中国人民解放军总政治部解放实验评剧团。李忆兰调入该团为主演,首都实验评剧团遂改称北京市评剧一团。

新兴京剧团 京剧演出团体。1951 年在原杜海泉等人新兴社的基础上,组建为集体所有制的剧团。团长王永昌,副团长陈正明、王静波。先后有李盛藻、曹艺斌、刘文奎等领衔主演。编演了《水泊梁山》、《封神榜》、《八仙得道》、《牛郎织女》、《明清八侠》、《鹤惊昆仑》、《青山英烈》、《波月洞》、《通天河》等剧目。1954 年 12 月,米玉文、张贯珠、陆蕊芬、江世升、王友昌等演出的《后羿嫦娥》,参加北京市戏曲演员观摩演出大会,荣获演出奖、剧本奖、演员表演奖。1959 年该团调往新疆维吾尔自治区乌鲁木齐市。

北京市京剧二团 京剧演出团体。1952 年太平京剧团改组为民营公助的剧团,改称北京市京剧二团。团长谭富英、裘盛戎。辅导员袁韵宜,李苏。演员有梁小鸾、李多奎、杨盛春、陈永玲、张洪祥、慈少泉、何盛清、李世琦等。演出剧目有《失街亭·空城计·斩马

谡》、《大保国·探皇陵·二进宫》、《问樵闹府·打棍出箱》、《洪羊洞》、《战太平》、《奇冤报》、《定军山》、《阳平关》、《姚期》、《遇皇后·打龙袍》、《锁五龙》、《牧虎关》、《白良关》以及新编历史剧《正气歌》、《除三害》等。1955年与马连良京剧团合并为北京京剧团。

北京市京剧三团 京剧演出团体。原为联谊京剧团。1952年组建民营公助剧团。团长张君秋，辅导员高乐春。演员有陈少霖、冀韵兰、李四广、刘雪涛、任志秋、郝庆海、郭和咏、钮荣亮、朱金琴、耿世华、袁世涌、吕长福等。演出剧目有《玉堂春》、《金山寺·断桥·雷峰塔》、《大保国·探皇陵·二进宫》、《红鬃烈马》、《四郎探母》、《春秋配》以及新编历史剧《怜香伴》、《银屏公主》、《南山化蝶》、《望江亭》等。《望江亭》拍成彩色影片。1956年该团并入北京京剧团。

北京市京剧四团 京剧演出团体。1952年由人民京剧团、天津青年京剧团合并组成民营公助的剧团。团长吴素秋，副团长姜铁麟，辅导员刘林水。演员有李德彬、张曼君、萧英翔、杨元才、李英良、贺永英。奚啸伯曾一度参加该团演出。剧目有《红娘》、《拾玉镯·法门寺》、《孔雀东南飞》、《霍小玉》、《红楼二尤》、《苏小妹》、《关云长》、《宏碧缘》、《两将军》、《武松打店》、《狮子楼》、《宝莲灯》、《张羽煮海》、《武则天》、《伊帕尔罕》、《范进中举》等。1960年该团调到沈阳，与沈阳京剧院合并。

北京曲艺曲剧团 曲剧演出团体。其前身为1952年组建的北京市曲艺工作队。1953年北京市曲艺一、二团并入，组成北京曲艺团。曹宝禄、高凤山、佘谦先后任团长；关士杰、乔戈星先后任辅导员。1959年改为国营，于真任协理员。1979年更名为北京市曲艺曲剧团，将曲剧、曲艺分为两个演出队。

五十年代初，曲艺演员曹宝禄、顾荣甫、尹福来、魏喜奎、孙砚琴、李宝岩等开始用曲艺形式演出“解放新戏”，后称“曲艺剧”。1952年排演了老舍创作的《柳树井》，从而创造了“曲剧”这个新剧种。为支持这个新剧种的诞生，各兄弟剧种、剧团以及艺术院校先后向曲艺团输送了一批专业艺术创作人员，一些原来从事曲艺创作和表演的艺术人员也转向曲剧，如编剧王素稔、张定华、徐金生、赵其昌、张宏文；导演关士杰、于真、田明；音乐设计关筑声、刘书方、包澄絜、戴颐生；舞美设计华丽群、魏礼颖、王喜兰、岑宝山、蔡建国；弦师韩德福、吴长定、王玉泉、许吉星；演员彭子富、王淑琴、史尚直、佟大方、赵俊良、冯宇康、王凤朝等。

为培养曲剧事业接班人，剧团从业余演员中选拔了一些优秀者如黄坚、佟仲琪并于1957、1960、1962、1975年举办了四期学员班，培养了莫岐、谢群、甄莹、耿首春、张绍荣、许娣等，现已成为演员中的骨干。

自《柳树井》后，该团先后演出了《张桂蓉》、《杨乃武与小白菜》、《啼笑因缘》、《方珍珠》、《野火春风斗古城》、《骆驼祥子》、《义和团》、《祝你健康》、《箭杆河边》、《张志新》、《泪血樱花》、《珍妃泪》等百余个剧目。《杨乃武与小白菜》、《箭杆河边》拍成影片，《珍妃泪》也

拍成影片，改名《清宫怨》。

北京群声河北梆子剧团　河北梆子演出团体。1952年在原群声社基础上组建成立。为宣武区区属剧团。团长珍珠钻，副团长吴云瑞。1957年由任发勇任书记，曹振威任副团长。该团编导人员先后有许田、刘获、吴增彦、陈瑞峰。主要演员先后有珍珠钻、新钢钻、刘桂红、董翠玲、董兰舫、张淑珍、张巧云、梁丽蓉等。剧目有《蝴蝶杯》、《打金枝》、《芦花记》等近二百出传统戏。移植改编和新编剧目有《廉吏风》、《孙安动本》、《三请樊梨花》、《穆桂英挂帅》、《望江亭》、《状元媒》、《智斩鲁斋郎》、《佘赛花》、《三关宴》、《金铃记》、《血泪仇》、《祝你健康》、《年青的一代》、《女政委》、《代代红》、《南方烈火》、《江姐》、《卫宫恨》等。

北京实验曲剧团　曲剧演出团体。1952年成立。原名新生曲艺队。团长王阔亭，上演剧目有《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《西厢记》、《锁凤记》、《杜十娘》、《盘夫索夫》、《陈妙常》等。1956年与新中国曲剧团合并为新华曲剧团。1957年又与山海社合并称北京实验曲剧团。演出了《柳树井》、《赵小兰》、《未婚夫妻》、《捉妖记》、《漳河湾》等剧目。1958年9月撤销建制。

新中国曲剧团　曲剧演出团体。1953年12月在首都盲人实验工作队基础上组建的集体所有制剧团。辅导员白晓曦，团长刚振华。演出剧目有《妇女代表》、《牧羊郎与姑娘》、《捉妖记》、《擦亮眼睛》、《锁不住的人》、《中秋之夜》等。在1954年北京市戏曲演员观摩演出大会参演了《三只鸡》，获演出奖及音乐伴奏奖。1956年与首都实验曲剧团合并为新华曲剧团。

中国戏曲学校实验京剧团　京剧演出团体。1954年，由中国戏曲学校高年级学生组成的以“实验与学习”为任务的实习剧团。1956年改称实验剧团。以“积累教材、培养教师、实验示范”为主要任务。主要演员先后有刘秀荣、钱浩梁、谢锐青、张曼玲、刘长瑜、李长春、袁国林、孙岳、朱秉谦、李春城、张春孝、萧润德、王梦云、侯正仁、刘习中、李光、苏稚、曲素英、刘洵、刘长生、孔新垣等。演出剧目有《白蛇传》、《武则天》、《海瑞背纤》、《游西湖》、《战宛城》、《激权激瑜》、《大英杰烈》、《红楼二尤》、《陈三两爬堂》、《洪母骂畴》、《甘宁百骑劫魏营》、《伐子都》、《界牌关》、《香罗帕》、《赤桑镇》、《姚期》、《艳阳楼》、《恶虎村》、《卖水》、《八仙过海》、《红旗谱》、《朝阳沟》等。1962年调归中国戏曲研究院，1964年后并入中国京剧院。

平谷县评剧团　评剧演出团体。1954年组建。原名新声评剧团。1958年一度改唱河北梆子，1971年精简为文艺宣传队，演唱评剧。1979年恢复了河北梆子剧团。1980年改为平谷县评剧团。演员有筱珠宝霞、白莲薇、唐灵芝、李秀清、王曼云等。演出剧目有《珍珠衫》、《卓文君》、《杨三姐告状》、《杜十娘》、《雷雨》、《乾坤福寿镜》等六十余出。

中国京剧院　京剧演出团体。1955年1月10日在北京成立。院长梅兰芳，党总支书记兼副院长马少波，副院长张东川(1961年后兼党委书记)、阿甲(兼总导演)、任桂林。

剧院设总导演室，负责编剧、导演、音乐、美术、辅导、教练与图书资料等，下设四个演出团。多年来，该院创作、改编历史题材剧目一百六十七个；创作、改编现代题材剧目有七十六个；整理、改编传统剧目二百个；大多投排公演。其中有一百五十个优秀传统剧目，与中国戏曲研究院合作，编辑出版《京剧丛刊》行世，全书五十集。《京剧大观》、《京剧汇编》等总集还有选刊。"文化大革命"后，阿甲为名誉院长，张东川为院长兼党委书记，简朴、李和曾、袁世海、夏革非、袁广和为副院长，全面恢复了剧院建制。编剧有马少波、范钧宏、翁偶虹、吕瑞明、王颉竹、景孤血、祁野耘、吴少岳、陈延龄、齐致翔、戴英禄、邹忆青等；导演有阿甲、郑亦秋、樊放、李紫贵、王一达、邹功甫等；音乐设计有刘吉典、傅雪漪、张复、关雅浓、张建民等；舞台美术设计有张末元、安振山、江里、赵金声、郭大有、李文培、李兴海、张希娥等；鼓师有白登云、赓金群、任子衡等；琴师有沈玉才、靳文山、唐在炘等。演员有李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳、雪艳琴、黄玉华、侯玉兰、孙盛武、李洪春、王玉让、阎世善、李金泉、江新蓉、李慧芳及二十世纪五、六十年代中国戏曲学校毕业生杨秋玲、孙岳、刘长瑜、刘秀荣、冯志孝、王晶华、吴钰璋、刘琪、寇春华、张曼玲、李光、李欣、俞大陆、李维康、耿其昌、高牧坤以及后来入院的李世济、杨春霞、齐啸云等。演出剧目有《三打祝家庄》、《江汉渔歌》、《将相和》、《黑旋风》、《野猪林》、《猎虎记》、《白蛇传》、《三座山》、《九江口》、《三盗令》、《穆桂英挂帅》、《杨门女将》、《谢瑶环》、《响马传》、《西厢记》、《赤壁之战》、《初出茅庐》、《强项令》、《满江红》、《孙安动本》、《红灯照》、《李清照》、《大明魂》、《锦车使节》等传统戏和新编历史剧，以及《红灯记》、《白毛女》、《蝶恋花》、《恩仇恋》等现代戏。还整理改编了《三岔口》、《群英会》、《秦香莲》、《武松打虎》、《罢宴》、《柳荫记》、《大闹天宫》等传统剧目。《野猪林》、《杨门女将》、《穆桂英大战洪州》、《红色娘子军》、《红灯记》等均拍摄成影片。《将相和》、《猎虎记》、《谢瑶环》、《杨门女将》、《红灯照》、《恩仇恋》、《锦车使节》、《宋景诗》、《三岔口》、《兵符记》、《白蛇传》等均在全国戏曲汇演中获奖。该院是国内主要京剧演出团体，频繁走出国门进行国际艺术交流，足迹踏遍五大洲数十个国家和地区的二百余座城市，先后在第三至第七届世界青年与学生和平友谊联欢节获演出等各种奖项。

北京京剧团　京剧演出团体。于1955年由马连良京剧团与北京市京剧二团合并组成。1956年又并入北京市京剧三团。团长马连良，副团长谭富英、张君秋、裘盛戎。1960年燕鸣京剧团并入，正式纳入国营体制，增任赵燕侠为副团长。魏静生、薛恩厚先后任协理员。艺术室组成人员有张艾丁、汪曾祺、杨毓珉、李岳南、王雁、张雪峰、陆松龄、穆宏、熊芳琳等。鼓师有张继玉、金瑞霖等。琴师有王瑞芝、李慕良、何顺信等。演员有马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎、赵燕侠、李多奎、马富禄、张洪祥、周和桐、李四广、杨盛春、马盛龙、黄元庆、李世济、小王玉蓉、谭元寿、马长礼、李毓芳、茹富华、马崇仁、马艳芬、刘雪涛、闵兆华、杨少春、郝庆海等。演出剧目除传统戏外，还编排演出了《舍命全交》、《三顾茅庐》、《青霞丹雪》、《官渡之战》、《状元媒》、《赵氏孤儿》、《海瑞罢官》、《将相和》、《林则徐》、《珍妃》、

《秋瑾》、《西厢记》、《秦香莲》、《叶含嫣》、《红梅阁》、《梅玉配》、《碧波仙子》、《赤桑镇》等历史故事戏，以及《芦荡火种》、《杜鹃山》、《南方来信》、《雪花飘》、《智擒惯匪座山雕》、《青春之歌》、《草原烽火》、《党的女儿》、《刘三姐》等现代戏。北方昆曲剧院撤销建制后，部分人员及北京实验京剧团曾一度并入（后又分出）。1979 年与北京市京剧团合并，组建北京京剧院。

中国评剧院　评剧演出团体。1955 年建院，为全民所有体制，共计三百余人。张东川、薛恩厚、胡沙先后任院长；胡斌、陈怀平任副院长。下分两个演出团，一个青年演出队。主要演员有小白玉霜、喜彩莲、新凤霞、魏荣元、席宝昆、张德福、马泰、赵连喜、赵丽蓉、陈少舫、喜彩春、夏青、筱玉芳、靳玉茹、张玉兰等。司鼓龚万才、夏友才，琴师焦景俊、杨殿荣、徐文华，编剧高琛、安西、何孝充，导演胡沙、赵戈枫、张玮、冯霞、李肖、万晶等，音乐设计贺飞、杨培、刘汉章、韩振华等，美术设计张尧、苏丹、程乃昺、许多等。1958 年 7 月该院由文化部下放北京市领导。1959 年原北京市评剧团并入，组成该院三团。三团主要演员有李忆兰、张筠青、袁凤霞、王度芳、花砚茹、王景明、杨星星等。司鼓郑书翰，琴师杨加林。建院以来挖掘整理传统及移植剧目有《秦香莲》、《花亭会》、《杨二舍化缘》、《七星庙》、《卖水》、《三女除霸》、《杨三姐告状》、《朱痕记》、《花为媒》、《杜十娘》、《御河桥》、《夺印》、《闹严府》、《孙庞斗智》、《春香传》、《无双传》、《钟离剑》、《金沙江畔》、《刘巧儿》（1956 年拍成影片）、《向阳商店》、《英雄列车》、《阮文追》、《苦菜花》、《爱甩辫子的姑娘》、《南方烈火》等。1966 年"文化大革命"期间，剧院曾一度改称延安评剧团及北京评剧团。1979 年剧院恢复建制。胡沙任院长，胡斌任副院长。排演了《吹鼓手告状》、《牡丹仙子》、《野马》、《米酒歌》、《水冰心抗婚》、《狐仙小翠》、《喜神》等剧目。培养出了刘萍、谷文月、戴月琴、李振平等一批演员。剧院音乐工作者和演员共同创造了"越调"，发展了净脚行当，丰富了生、净脚的演唱调式和板式，突破了以女演员为主的局限性。

通县河北梆子剧团　河北梆子演出团体。1956 年成立，为通县专区河北梆子剧团。1958 年通县划入北京市，曾一度称潞河河北梆子剧团。金镶钻、张少卿、刘桂红、王晓云先后任团长，郝音任党支部书记兼指导员。演出剧目有《秦香莲》、《打金枝》、《王春娥》、《闹天宫》、《闹地府》、《棒打十二娇》、《荆棘岭》、《蝴蝶杯》、《杨门女将》、《战洪州》、《宝莲灯》、《穆桂英大破天门阵》等传统戏和现代剧《姑娘的秘密》、《年青的一代》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《红嫂》、《送肥记》等。1967 年 6 月 17 日解散。

北方昆曲剧院　北方昆曲演出团体。1957 年 6 月 22 日成立。原属文化部，1958 年划归北京市领导。剧院的任务是"继承发展昆曲艺术、以演出为主，同时进行昆曲艺术的挖掘、研究与整理工作，在条件许可下进行革新尝试"。院长韩世昌，副院长金紫光、白云生。演员和曲家有侯永奎、马祥麟、侯玉山、白玉珍、魏庆林、孟祥生、侯炳武、李凤云、叶仰曦、傅雪漪、吴南青、高景池、朱小义、侯建亭、侯宝珠及南昆前辈沈盘生、徐惠如等。1958 年招

收学员二十余人，成立了学员班。先后接收了北京市戏曲学校、北京艺术师范学院毕业的演奏员及创作干部。1963年建立了艺术室，分成两个演出队。继承传统戏二百余折，排演了经过整理改编的传统剧目及新编历史和现代题材的剧目百余出。1966年2月撤销剧院建制，1979年3月恢复剧院建制。郝成任院长，李达任党委书记，陆放、马祥麟、周仲春任副院长。下设艺术室、业务办公室、业务排练办公室。编剧有时弢、秦瑾、陈奔；导演有马祥麟、周仲春、丛肇桓；作曲有陆放、樊步义；舞台美术设计有段纯麟、鲁田、王龙根等。先后培养出李淑君、丛肇桓、白士林、侯少奎、洪雪飞、张敦义、虞俊芳、蔡瑶铣等青年演员及教师孔昭、林萍、沈世华、李倩影等。演出剧目有《百花记》、《玉簪记》、《断桥》、《钗钏记》、《荆钗记》、《连环记》、《风筝误》、《雷峰塔》、《五人义》、《牡丹亭》、《西厢记》、《李慧娘》、《晴雯》、《文成公主》、《逼上梁山》、《吴越春秋》、《春江琴魂》、《孙悟空大闹芭蕉洞》、《哪吒闹海》、《红霞》、《飞夺泸定桥》、《师生之间》、《小红军》、《红嫂》、《琼花》、《江姐》、《奇袭白虎团》、《共和之剑》、《挑女婿》、《血溅美人图》、《千里送京娘》等。

北京青年京剧团　京剧演出团体。1957年北京市文化局以原李元春、李韵秋兄妹的春秋京剧团为基础调入虞俊芳、虞启龙兄妹四人组建而成。王洪宝任支部书记兼辅导员。1959年改为国营后，成为发展“程派”京剧团。苏扬任书记兼团长；赵荣琛、李元春、王吟秋任副团长；王洪宝任副书记兼办公室主任、艺委会主任和导演。主要演员有赵荣琛、李元春、王吟秋、李韵秋、姚玉刚、于世文、罗荣贵等。司鼓有白登云等，琴师有钟世章等。演出剧目有《锁麟囊》、《荒山泪》、《火焰驹》、《苗青娘》、《亡蜀鉴》、《金钱豹》、《汾河湾》、《无底洞》、《酒丐》、《武松打店》、《四杰村》、《武家坡》、《闹天宫》、《闹龙宫》、《打孟良·打焦赞·打韩昌》、《火烧望海楼》、《贺后骂殿》、《秦香莲》等。1963年与梅、尚、荀京剧团合并为北京京剧二团。

艺联评剧团　评剧演出团体。1957年由原新艺评剧团和燕京实验评剧团联合组成。英寄尘任团长，王宝珍任副团长，郝宪章任辅导员。设团委会、艺委会，下分两个演出队。演员有白牡丹、金桂茹、高凤琴、李美玲、乔淑琴等。演出剧目有《真假牡丹》、《阎家滩》、《湖中仙子》、《红梅阁》、《珍妃》等。1958年招收学员四十名，学业三年。学员先后演出了《天河配》、《打孟良》、《打焦赞》、《打韩昌》、《三请樊梨花》、《杨八姐游春》等。1959年划归门头沟，改称门头沟评剧团。性质为自负盈亏，民办公助。分两个演出队，1964年精简人员，只留三十九人，组成“乌兰牧骑”演出队。演员有白牡丹、高凤琴、德少良等。1966年“文化大革命”中解散。

大兴评剧团　评剧演出团体。1958年由更生、团结两个评剧团合并，组成通专评剧团。同年划归大兴县，改称大兴评剧团，为民营公助性质。郭凤山任支部书记，杨艺森任团长，主要演员有王琳、美丽君、筱淑琴等。主要演出剧目有《杨八姐游春》、《秦香莲》、《南海长城》、《三节烈》、《春雷》等。1966年“文化大革命”中被解散。演职员分配到工厂当工人。

平谷县河北梆子剧团　河北梆子演出团体。1958年组建。李增任团长，李志廷、张达智任副团长，韩宋谦任书记。演员有王秀玲、孙宏奎、小达子、李艳琴、苏凤茹、李富生、侯志英、王香玲、鲍启环等。演出剧目有《秦香莲》、《王宝钏》、《打金枝》、《蝴蝶杯》、《红色联络站》、《山乡风云》等。1967年解散。

房山县评剧团　评剧演出团体。1959年原群众评剧团支援郊区周口店，同年划归房山县，改称房山县评剧团。为民营公助性质。主要演员有鲜灵芝、金玉侠、王秀英等。主要演出剧目有《宝莲灯》、《追鱼》、《对花枪》、《星星之火》、《向秀丽》、《焦裕禄》等。1967年剧团被解散。集体到北京第一构件厂当工人。

海淀评剧团　评剧演出团体。为中国评剧院青年演出队，1959年1月下放海淀区成立海淀评剧团。为全民所有制性质，为海淀区城乡服务。团长贾茂松，主要演员有新凤妹、龚玉珠、王月芳、张惠珠等。演出剧目有《杨三姐告状》、《御河桥》、《西厢记》、《苦菜花》、《爱甩辫子的姑娘》、《花为媒》、《秦香莲》、《向阳商店》、《夺印》、《野火春风斗古城》等。1966年"文化大革命"中该团被解散，1974年恢复原建制。增设了创作人员、排出了《李自成》、《朱元璋斩婿》等自编自演的剧目。

北京实验京剧团　京剧演出团体。1960年8月成立。成员为北京戏校1959年毕业生，初建时收北京戏曲学校实验京剧团，归北京戏校领导。江枫、徐书林、陈竹心先后任团长。剧团以实验改革、编演历史剧和现代题材的剧目为主要任务。演员有张学津、李崇善、李玉芙、李雅兰、李翔、岳惠玲、林懋荣、王晓临、孟俊泉、马永安、黄德华、马增寿、沈宝桢、石宏图、赵慧英、叶红珠、贾士铭等，共计九十多人。演出了新编历史剧《雏凤凌空》、《于谦》、《洪洋峪》和《赵氏孤儿》、《杨门女将》、《打金枝》、《香罗帕》及新编现代剧《箭杆河边》、《海棠峪》、《丰收之后》、《战洪图》、《草原英雄小姐妹》、《六号门》、《让马》、《送肥记》、《红管家》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等剧目。1963年独立建团，改称北京实验京剧团，直属北京市文化局。1965年底出访缅甸。1966年"文化大革命"中一度改称"东方红京剧团"，后被撤销建制。1978年恢复原建制，演出了新编和改编历史剧《杨八姐游春》、《唐宫丽人怨》、《玉碎明园》、《新四郎探母》、《宝莲灯》、《东方夫人》、《正气歌》、《少华山》、《奥赛罗》等。

北京市河北梆子剧团　河北梆子演出团体。1960年7月组建。原名北京市青年河北梆子剧团，1971年元月改称北京市河北梆子剧团。团长李桂云；政治协理员江风。该团是由新中华河北梆子剧团学习班第一期毕业生与中国戏曲学校地方剧科河北梆子专业毕业生为骨干组建的全民所有制表演团体。学习班第二期学员毕业后也列入该团编制。剧团设艺委会、编导组、行政组、业务组和演出队。1961年英才任政治协理员，全团达三百余人。该团音乐工作者和演员对河北梆子男声唱腔进行了大胆改革，最先用G调式和F调式。主要演员有李秀芬、刘玉玲、王凤芝、李二娥、茹增祥、刘方正、杨非、李世贵等。演出剧

目有《蝴蝶杯》、《王宝钏》、《三关排宴》、《百岁挂帅》、《穆柯寨·辕门斩子》、《洪州之战》、《宝莲灯》、《红梅阁》、《窦娥冤》、《状元打更》、《拜月记》、《团圆之后》、《大刀王怀女》、《呼延庆打擂》、《梅林山下》、《琼花》、《革命自有后来人》、《社长的女儿》、《丰收之后》、《沙家浜》、《龙江颂》、《杜鹃山》等。1968年北京市戏曲学校河北梆子表演、音乐与舞台工作毕业生调入该团,1970年群声河北梆子剧团少数演员充实该团编制。"文革"后期,王佩之任革委会主任,英才任副主任。1978年6月,王佩之任团长,路奇任党委书记。

北京越剧团 越剧演出团体。原为上海越剧院一团,1960年5月调京组建。剧团负责人田雨。演员有范瑞娟、傅全香、陆锦花、吴小楼、吕瑞英等。演出剧目有《劈山救母》、《观景》、《盗金印》、《盘夫》、《阴告·行路》及新编剧目《小忽雷》等。建团当年参加了5月份举行的北京市青年演员会演。1961年7月撤销建制返回上海。在京期间演出九十三场。

红旗越剧团 越剧演出团体。1960年在北京成立,由原上海天鹅、浙江湖州两个越剧团合并组成,初归冶金部文工团,1964年归文化部领导。同年,浙江湖州越剧团回湖州,保留人员八十余人。演出剧目有《四川白毛女》、《向秀丽》、《永不消逝的电波》、《海防线上》、《双莲记》、《屈原》、《红楼梦》、《智斩鲁斋郎》等。1975年消该团建制撤销。1978年12月恢复建制。

顺义县评剧团 评剧演出团体。1960年成立。原系1953年组成的京、梆、评三下锅剧团,1956年撤销了梆子,保留了京、评两下锅体制。演员有金艳霜、王曼云、张淑珍、何淑林等四十七人。1959年编演了以本县在抗日战争期间的史实为题材的革命历史剧《人民第一堡》。1960年撤销了京剧,正式命名为顺义县评剧团。"文化大革命"中剧团被解散。

朝阳评剧团 评剧演出团体。原为通县评剧团,1962年调入朝阳区改今称。李如茵任团长,王登山任书记。剧团在"文化大革命"中1967年被宣布撤销,1979年恢复建制,白德山任团长。主要演员有李如茵、王琳等。经常上演剧目有《合家欢》、《将军志》、《三姑闹婚》等。

北京京剧二团 京剧表演团体。1963年成立。其前身为梅兰芳京剧团、尚小云京剧团、荀慧生京剧团以及北京市青年京剧团(在原青年京剧团基础上组建的"程派"剧团)四个流派京剧团(四剧团合署办公,简称"四联")。1963年3月,根据彭真同志关于北京市的京剧团仍然过多,应进一步调整整顿,不赞成一个流派成立一个剧团的意见,于9月27日经北京市人民委员会批准,四个流派京剧团合并、精简,成立了北京京剧二团。刘景毅任团长,尹君彦、张玉禅任副团长。全团一百六十余人。

京剧二团成立后,仍然拥有"四大名旦"各流派的主要代表性传人,如梅葆玖、李慧芳、赵荣琛、王吟秋、童葆苓、孙毓敏以及李宗义、叶盛章、李元春、李韵秋等主要演员。编剧有袁韵宜、陆静岩、钟鸿、时佩璞、李世范、樊栋卿、张存恭等,导演有吕振华、王世续、陈锦华等。著名琴师、鼓师有迟天标、姜凤山、虞化龙、裴世长等。剧团除演出各流派传统剧目外,

还编创了一批京剧现代戏。1964年根据同名歌剧改编成京剧现代戏《洪湖赤卫队》，由李慧芳、李宗义、叶盛章、徐玉川主演，参加了全国京剧现代戏观摩演出。该剧以京剧音乐表现了原歌剧主要唱段的主旋律，创造了〔南梆子〕二重唱，在声腔上有所创新。1965年，为参加华北区京剧现代戏观摩演出，又创作了表现海防侦察兵战斗生活的武戏《越海插旗》，由李元春主演。1966年，剧团创作排练了现代京剧小戏《一颗螺丝钉》(陈丽华、黄世骧等主演)和《三让刀》(徐玉川主演)，参加了市文化局组织的小戏汇演。1967年6月，北京举行"样板戏"汇演，京剧二团学习演出了《沙家浜》。1970年北京市革命委员会文卫组决定，将京剧二团中的部分演职员、原北京京剧团未参与"样板团"的演员和北京市戏曲学校57、58级部分毕业生组成的《沙家浜》演出队共同组团，1971年1月，首都工人、中国人民解放军驻北京文化系统毛泽东思想宣传队指挥部正式通知，将北京京剧二团改为北京市京剧团，由军宣队和工宣队组成革委会领导班子。1979年，北京市京剧团又和北京京剧团合并成立北京京剧院。

风雷京剧团　京剧演出团体。1964年组建。前身为鸣益社，1952年改称鸣华京剧团，梁益鸣任团长，张宝华、王益禄、刘东升任副团长，长期演出于天桥天乐戏院。全团共计五十六人。1959年招收学员五十名，培养了一批演员和伴奏人员。1960年迁入庆乐戏院。1964年吴素秋、姜铁麟加入演出，易名燕京京剧团。1966年"文化大革命"中始称该名。演出剧目有《三打白骨精》、《玉堂春》、《八一风暴》、《三探圆明园》、《梅玉良缘》等。

勇进评剧团　评剧演出团体。1964年由原地质部评剧团划归文化部后改今称。1967年被撤销，1978年恢复建制。剧团负责人先后有方南德、郭友、梅德等。主要演员有曹金英、夏青、小王万良、刘珊等。演出剧目有《红霞》、《邢燕子》、《江姐》、《九件衣》、《团圆之后》、《野火春风斗古城》、《于无声处》、《清宫外史》、《戊戌喋血》、《雷雨》、《三约湖心亭》、《状元与乞丐》、《五女拜寿》、《三凤求凰》、《天外有天》等。

战友京剧团　京剧演出团体。全称为中国人民解放军北京军区政治部战友京剧团。1970年6月组建。设业务办公室、政治处、后勤处。下设演员队、乐队及舞台美术队。首任团长张非，政委王引龙。演员有叶少兰、辛宝达、许家宝、朱宝光、刘金泉、刘莉莉、吴建平、王喜乐等一百二十余名。演出剧目有《吕布与貂蝉》、《罗成》、《柳荫记》、《姚期》、《将相和》、《哭秦庭》、《胭脂计》、《赠绨袍》、《清风亭》、《焚绵山》、《状元媒》、《穆桂英大破天门阵》、《铡判官》、《十八罗汉斗悟空》等传统戏和《小刀英雄传》、《梁红玉》、《鉴真大师》、《白衣渡江》、《美人计》、《格斗》等新编剧目。演奏员多为北京、天津等地戏曲院校毕业生。

北京京剧院　京剧演出团体。1979年组建。张梦庚、刘景毅先后任院长。剧院是由马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎、赵燕侠等所组成的北京京剧团和梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生四个流派剧团联合组成的北京市京剧团(其中包括原北京京剧二团及北京市戏曲学校历届毕业生)合并组建成立的。院部设党委办公室和院长办公室，下设行政处、人事

处、艺术处(含编剧、导演、音乐、舞台美术等创作部门)、演出处以及四个演出团。一团演员有张君秋、赵燕侠、谭元寿、马长礼、杨少春等;二团演员有李万春、吴素秋、赵荣琛、姜铁麟、王吟秋、荀令莱等;三团演员有李元春、李宗义、李慧芳、梅葆玖、孙毓敏、李韵秋、赵慧英等;四团演员有王玉珍、赵乃华、关静兰、赵元侠、罗荣贵、茹绍荃、张克让等。演出剧目有《望江亭》、《玉堂春》、《碧波仙子》、《白蛇传》、《定军山》、《打金砖》、《十老安刘》、《群英会·借东风》、《龙凤呈祥》、《雁荡山》、《挑华车》、《闹天宫》、《古城会》、《廉吏风》、《红娘》、《昭君出塞》、《佘赛花》、《荒山泪》、《春闺梦》、《王宝钏》、《苏小妹》、《诓妻嫁妹》、《戊戌变法》、《三打白骨精》、《三借芭蕉扇》、《十八罗汉斗悟空》、《逍遥津》、《穆桂英挂帅》、《霸王别姬》、《伍子胥》、《司马迁》、《姊妹易嫁》、《虹桥赠珠》、《宏碧缘》、《三打陶三春》、《雏凤凌空》、《孔雀东南飞》、《状元媒》、《三关宴》等百余出。建院后演曾出访美国、日本等作友好演出。

北京燕京评剧团　评剧演出团体。1980年元月组建。由原宣武区实验评剧团调入崇文区后而改现名。团长邢韶英,副团长周宝才、黄秉德。演员有邢韶英、筱桂霞等。演出剧目有《桃李梅》、《杨三姐告状》、《啼笑因缘》、《光荣之家》、《对花枪》、《香港流浪记》、《桃花村》等。

其他班社一览表

年代	京中诸园活动班社	备注
清康熙年间	内聚班:1689年在广和楼演出了洪昇作品《长生殿》 金斗班:1697年在广和楼演出了孔尚任作品《桃花扇》	
清雍正年间	大成班、和成班、惠成班、瑞祥班、紫林班、桂林班、桂云班、永兴班、玉成班、公府班、紫英班、桂□班、桂□班、宝成班、紫成班、玉秀班、裕和班、嘉成班、秀雅班	见《清代燕都梨园史料》912页
清乾隆年间	双和班、戬谷班、保和班、裕庆班、端瑞班、余庆班、萃庆班、大成班、王府新班、和成班、大春班、四和班、寿春班、集成班、宜庆班、永庆班、太和班、翠芳班、景和班、新和班、和合班、金环班、金庆班、金银班、金成班、贵成班、太成班、宝成班、玉成班、永祥班、禄和班、松寿班、大德盛班、庆龄班、长庆班、集庆班、双庆班、庆宁班、安庆部、吉祥部、庆成部、金升部	见《清代燕都梨园史料》913页

演出机构附表

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
嘉庆年 道光年 咸丰年			集芳班、公和班、万庆班、如意班、义成班、太祥班、和瑞班、恩和班、裕春班、宝兴班、广成班、吉广班	
中华民国			天和社、福寿社、福盛社、福庆社、春和社、成平社	
永庆部	琴腔昆曲	乾隆年间	白二、魏长生、蒋四儿、张喜儿、张连官、薛良官等(花)、张锡龄、李秀官、姚兰官(雅)	
宜庆部	乱弹昆曲	乾隆年间	八达子、陈银官、彭万官、徐四、王德等(花)、吴秀清、金桂官、刘祥官、王明远、刘庆贵(雅)	领班张先德
双庆部	琴腔	乾隆年间	魏长生、杨五儿、张南如、黄葵官、石宝珠、陈三官、于三元等	
松寿部	不详	嘉庆年间	宋强如、张九如、罗霞林、李增官、陈五福、连生等	
庆升班	不详	嘉庆年	沈四喜	
万和班	不详	嘉庆年间	王百寿、王奇官、毛二官、金福寿、徐双庆等	
乐善班	不详	嘉庆年间	李玉龄、王琪官	
金升班	不详	嘉庆年间	张大宝、张三宝	
庆宁部	不详	嘉庆年间	范二官、徐才官、刘大保、孙彩莲、沈秀云、张蘅香等	
翠秀部	昆曲	嘉庆年间	宋瑞麟	
广庆部	不详	嘉庆年间	芳官、丑秃	

（续表一）

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
集秀部	昆曲	嘉庆年间		
集秀扬部	梆子	嘉庆年间	倪方龄、李福龄、李桂龄、李秀龄、王喜龄、王三林、郝天秀	
四庆徽	乱弹	嘉庆年间	产百福、董如意、童双喜、曹印、陈桂	
五庆徽	乱弹	嘉庆年间	胡祥龄、潘巧龄、薛万龄、程春龄	
霓翠部	昆曲	嘉庆年间	陶双全、蒋金官、韩吉祥	
启秀部	不详	道光年间	钱元宝、蒋天禄	
玉庆部	不详	道光年间	史秀林、钱财林、章喜林	
宝华部	不详	道光年间	孔天喜	
新庆部	不详	道光年间	李联瑞	
福成部	不详	道光年间	刘福儿	
三多部	不详	道光年间	张寿林、朱麒麟、钱元宝、张竹圃、陈翠林等	
恩庆部	不详	道咸年	陈桂官	
富华部	不详	道咸年间	蒋云谷、王沅香、陆阆仙、朱雪琴、施文鹿、朱素春、张凤林、周黛云等	
景和部	不详	道咸年间	赵翠林	
三和部	不详	道咸年间	张蟾桂、陈喜元、孙双凤、吴寿林、张谱生、罗霞林、陆阆仙、蒋天禄、飞来凤（戴三）	
太平班	不详	道咸年间	冯庆元	

（续表二）

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
嵩祝班	昆曲	道咸年间	张如林、宝成、大和尚、福官、兰儿、玉宝、红喜	
金钰班	不详	道咸年间	陆增福、朱宝林、张庆福、钱长生、杨金宝、杨韵卿、陆阆仙等	掌班王沅香
新兴金玉	皮簧	道咸年间	薛印轩、周连贵、周凤山、阿四、胡莱、刘德儿、清香、双儿、大吉祥、曹松林、官儿、库儿等	
大景和班	梆子	道咸年间	任花脸、梅东、靳老虎、杨五、金狗子、田福儿、王安仔、周三、小耗子、德升等	
庆升平	不详	道咸年间	嵇永辇、沈翠香（掌班）	
万顺奎	二簧	同治年间	刘万义、郭松山、周春发、庞俊太、薛俊廷、赵天寿、郝春年等三十八名	掌班任春廷
阜成班	二簧	同治年间	周玉衡、景四宝、陆双玉、杨隆寿、徐宝成等六十六名	掌班李双如
广和班	二簧	同治年间	余三胜、张子久、张金荣、余四胜、谭志道、王玉山、周祥恒、黄三雄、付长泰、杨启胜	掌班周凤梧
胜春奎	不详	同治年间	马桂卿、田雨恒、许福雄、王明斋、金福海、薛俊亭、杜小山、霍克明、武殿臣、刘永福、周庆泰等九十八名	领班曹永泉
金台班	不详	同治年间	陈瑞亭、张雨田、韩元山、张振亭、苏子敬、李永宽、李存立、张德明、刘永顺、何小泉、张广泰等五十一名	领班凌秀云
德胜奎	二簧	同治年间	冯瑞祥、马桂卿、周凤桐、赵殿奎、薛俊亭、王文龙、金秀山、周庆太、张德奎等五十名	领班曹法林
双顺奎	不详	同治年间	为金台班改组，全班三十七人	领班燕永年

（续表三）

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
复出集成班	二簧	同治年间	周玉衡、姚起山、刘万义、贾丽川、王仙舟、赵殿奎、王金林、杨启盛、金秀山、沈明等三十二名	领班张胜奎
双胜和	梆子	光绪年间	张成奎、马云峰、郭登山、赵明登、魏青莲、郝春元、李永利、彭泰、马麟、侯双印等七十一名	领班张凤山
长春和	二簧	光绪年间	马德芳、周玉衡、金秀山、高德禄、花四宝、高四宝、德永顺、韩远山、曾耀斋、樊金福、柯乐亭、蒋治轩等六十五名	领班张长福
双顺和	梆子	光绪年间	郑有财、郭蒙林、孙鱼鹳、李雁仙、刘开祥、王麻福、李金茂、郭春泰、冯文、武成喜、刘七、郑长泰等六十三人	领班李有福
久和成班	二簧	光绪年间	姚起山、纪寿臣、杨九山、苏春泉、于德海、薛俊廷、赵占廷、范长春、杨起盛、李得甫等六十三人	领班曹永泉
永庆和班	不详	光绪年间	秦占元、郭凤鸣、张奎轩、郑占亭、李浮龙、赵古香、凌秀云、勇润田、张小峰	领班李九江
庆胜奎班	汉调	光绪年间	冯增祥、德子明、冯三奎、赵春林、广乐鸿、王乐亭、广芝轩、何四、傅华等五十一名	领班于福社
胜春和班	二簧	光绪年间	滕永铨、于玉寿、王福寿、赵玉章、张玉廷、詹正廷、李瑞廷、蔡如意、杨起盛等七十名	
同春班	二簧	光绪年间	陈春元、张胜奎、刘景然、汤长亮、金秀山、韩乐卿、占正亭、梅竹轩、罗福山、张芷荃、袁子明、李砚侬、罗寿山、苏春泉等六十六名	承班谭金福、周春奎、领班：王怀卿
春福班	二簧	光绪年间	王长林、张崇山、刘吉庆、冯瑞祥、王仙舟、高德禄、桑连奎、徐立棠、郭厚斋、德珺如、华福山、胡俊亭等八十七名	领班王福寿
玉庆和班	梆子	光绪年间	张元佟、周吉祥、刘金玉、郭希舜、杨双屏、杨权义、王德英、李永璧等七十三名	领班郭福生

（续表四）

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
宏兴奎	二簧	光绪年间	刘云峰、姚起山、恒乐亭、钮松泉、多福禄、韩子温、安宝臣、佟德明、苏子敬、扎顺卿、折俊亭等八十三名	领班凌秀云
洪奎班	二簧	光绪年间	贾洪林、陈寿峰、沈官保、梁敬亭、刘永泉、王福寿、胡俊亭、朱莲芬等六十七名。	承班：靳铭，领班周如泉
小丹桂班	二簧	光绪年间	许荫棠、吴连奎、黄润甫、李连仲、朱素云、茹莱卿、周长顺、李燕云、罗福山、朱文英、王长林、裕云鹏、陆金桂、牛小山、吴永福、何永福、张双瑞、阎寿春等一百八十四名	承班：刘吉庆、张玉贵。领班：王春山。
复出同春班	二簧	光绪年间	贾丽川、刘春喜、鲁春泉、杜蝶云、陆华云、李棣香、田桐秋、赵仙舫、高田宝、占正亭、屈兆奎、钱长永、文雅亭等一百二十六名：承班：周星垣，纪寿臣；领班：陈春元，李文汉	
喜庆班	京剧	光绪年间	谭鑫培、鲍吉祥、朱天祥、谭嘉善、彭鸿顺、刘永春、裘桂仙、田桂凤、李子山、王瑶卿、姜玉佩、罗寿山、童志斌、姚增禄、丁俊，于福等一百七十三名，承班：陈永元；头目人：姚虎臣等四人。	领班王福寿
双奎班	京剧	光绪年间	陈桂林、杨隆寿、迟月亭、吴连升、赵贵宝、杨嘉训（即小楼）、郑盼仙、吴采霞、孙藕香、郭四福、侯德顺、胡俊亭、高四保、张锡林、王景福、扎顺卿等一百三十六人。承班：王和利	领班沈铭
小长庆班	京剧	光绪年间	时慧宝、时炳奎、鲍吉祥、裘桂仙、钱金福、王秀云、沈春元、徐德奎、孙菊仙、陈桐云、唐彩芝等一百四十五名，承班：赵宝珠、徐玉玲	领班靳德奎
春和班	京剧	光绪年间	李成林、周长山、张明斋、侯云、王月芳、杨永元、杨隆寿、冯宝、陆杏林、胡俊亭等一百五十七名。承班：时炳奎、李立秋	领班裕云鹏
春庆班	京剧	光绪年间	姚起山、桑连奎、时慧宝、叶燕玲、裘桂仙、郭厚斋、王秀云、萧占奎、杨韵芳、陈桐云、胡少卿等一百三十五名。承班：徐玉玲	领班蔡德元

（续表五）

班名	剧种	活动年代	主 要 演 员	备注
天福班	京剧	光绪年间	王仙舟、于玉亭、董凤岩、李子山、王瑶卿、占正亭、郎德山、蒋双奎、萧二顺等一百五十九名。承班：时炳奎、郭翼唐	领班：沈铭、沈锦芳
同庆班	京剧	光绪年间	纪寿臣、王怀卿、罗寿山、田桐秋、贯紫林、狄春仙、占正亭、方洪顺、于永海、王长林、双月轩、王景福、陈嘉泉等一百一十六名，谭鑫培、田桂凤、萧长华、王瑶卿四人稍后加入该班。承班：周春奎、杨桂云、袁子明、钱国瑞	领班金秀山、德珺如、谭嘉善
庆春班	梆子京剧	光绪年间	白文奎、李长奎、高恩荣、十八红、麻子红、刘鸿升、马全禄、李玉桂、王子实、刘义增、瑞德宝、小王月仙、李吉瑞、张玉峰、姜玉佩等一百五十六名。承班：侯双印、李连仲、李金茂	领班张国瑞、张士珍
久和班	梆子京剧	光绪年间	贾洪林、屈来福、李玉亭、杨万清、张永清、马胜荣、王瑶卿、孙喜云、何桂山、范福泰、德子杰、高士杰、耿永录、沈宝均、曹心泉等一百三十一名。承班：薛固久、侯幼云	领班：谭嘉善、胡德仲、张小泉
福庆班	京剧	光绪年间	刘春喜、孟小如、苏雨卿、罗福山、陆小芬、冯惠林、陆杏林、郭厚斋、彭福寿、张永清、汤明亮、杨万清、扎顺卿、孙兴通等一百一十一名、掌班：李辅臣；领班；胡德仲、袁子明	
洪庆奎班	京剧	光绪年间	郭益棠、秦泽川、陆连桂、韩小顺、郑光明、蒋双奎、苏文奎、乔蕙兰、王二立等九十一名。承班：姚增禄、姚意云	领班：张明斋方士元
复出同庆班	京剧	光绪年间	承班：刘春喜、刘景然、林正兴、纪寿臣。领班：杨嘉训、陈文启、吴菱仙、鲍福山、朱玉康、于惠、刘鸿升、穆春山、刘子云、李春林、裘桂仙、锡子刚等六十六名	嘉训即杨小楼
庆寿班	京剧	光绪年间	领班：俞华廷、余玉琴、朱素云	复出
承平班	京剧	光绪年间	小益芳、张彩林、吴彩霞、杨子朵、刘声、徐立堂等	

(续表六)

班名	剧种	活动年代	主 要 演 员	备注
新天仙班	京剧	光绪年间	王凤卿、李顺亭、韦久峰、张荣奎、张宝昆、陈文启、姜妙香、王琴侬、梅荣斋、徐立堂、王长林、赵仙舫、裘桂仙、学徒十八名排永字计一百零五人	承班:陈泰元 领班:张文亮
春庆班	京剧 梆子	宣统年间	承班:余玉琴。领班:王郁甫、钱恩锐、王凤卿、贾洪林、八百黑、钱金福、李连仲、张黑、侯俊山进入民国后芙蓉草、元元旦加入该班	民国三年程砚秋改名为辅文社
春桂班	不详	宣统年间	承班:纪文屏、领班:阎启林	
吉庆和	不详	宣统年间	承班:董子如、周华廷,领班:薛杰臣、丰玉甫	
喜春和	不详	宣统年间	承、领班:张国瑞	
洪顺和	不详	宣统年间	承班:蔡鸿宾,领班:阎启林	
鸣凤班	不详	宣统年间	承班:赵广顺,领班:阎启林	
天顺和	不详	宣统年间	承班:刘武印、丁圣远。领班:张小泉	
久和成	梆子	民国元年	承班:盖陕西、十二红,领班:钱仁山	
喜庆华班	京剧	民国元年	承班:叶春善,领班:靳德钟	为喜连成二科组成
庆寿华班	不详	民国元年	承班:沈福海、王英贯、荣耀春、唐秀峰,领班:张文亮	
庆春台班	京剧	民国元年	承班:陈级三、余玉琴	
善庆和班	不详	民国元年	承班:郭益棠,领班:孟万山	
庆喜班	不详	民国元年	承班:纪寿臣、领班:宋德禄	
庆升平班	京剧	民国元年	承班:德珺如,领班:段佑民	
和庆班	京剧	民国元年	承班:贯小林、冯惠林,领班:武香岩、胡宝录	
庆和成班	梆子	民国二年	承班:张少鹏,领班:高松亭	

（续表七）

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
崇喜班	梆子	民国二年	承班：李宝桂，领班：王彬如	
福春和班	不详	民国二年	承班：艾长寿、宋德录、王树如	
庆华班	不详	民国二年	承班：德健棠，领班：沈铭	
新庆班	京剧	民国二年	王凤卿、李鑫甫、小小朵、金仲仁、姜妙香、曹二庚、茱蝶仙、张文彬、黄润甫、慈瑞泉等一百二十名。承班：俞振庭、李寿安，领班：迟子俊、钱恩瑞	与双庆班合并
双长奎班	不详	民国二年	承班：吴莱轩，领班：张士珍	
永庆班	京剧	民国二年	许荫棠、茱蝶仙、金仲仁、董志斌、张春山、曹二庚、马俊山、何桂山、许德义等四十三名	
翕庆社	京剧	民国二年	主演：李长胜、钱宝奎、朱素云、李寿峰、林韡卿	
德春和社	梆子	民国二年	蒲玉田、粉菊花、粉菊仙	演于歌舞台
四顺社	不详	民国二年	班主：于永清	吉祥舞台
吉庆和社	不详	民国二年	班主：李宝贵	升平舞台
喜连和社	梆子	民国二年	班主：魏恩甫	振仙舞台
贵鸣社		民国二年	班主：王　贵	六合茶园
庆华社	梆子	民国二年	班主：八百黑	庆华茶园
双庆和班	梆子 京剧	民国二年	文少芳、冰糖脆、桂小山、贾璧林、陈子田、康喜寿	
喜庆和社	京剧	民国三年	占正亭、方宝奎、崔德林、金仲仁、马俊山、孟蒲斋、九阵风、王瑶卿、杨小楼	
和庆坤社	京剧 梆子	民国三年	文芝如、金镶玉、小凤喜、小香水、小菊芳	
永庆和社	梆子	民国三年	小龚处、耿玉卿、小和玉、金寿臣、小小十三旦、张月樵、小双屏、陈子田、侯永泉、黄润甫、玻璃红	

（续表八）

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
永庆社	京剧	民国三年	屈兆奎、麒麟童、唐少亭、马俊山、陈德霖、荣蝶仙、吴墀祥、赵芝香、俞振庭、谭鑫培	
鸿顺坤社	梆子京剧	民国三年	金丹珍、银月珍、杨玉楼、花桂芳、王月仙、杨贞如、景翠红、金玉琴、李瑶卿	
庆和成坤社	京剧	民国四年	姜小如、新艳秋	
陶咏社	京剧	民国四年	许荫棠、陈文启、九阵风、孟蒲斋、姚佩秋、刘鸿升、杨小楼	
余庆社	京剧	民国五年	马福山、范宝亭、王长林、郝寿臣、孟小如、胡素仙、金仲仁、刘砚芳、王瑶卿、王惠芳、张荣奎、朱素云	
老德坤社	梆子京剧	民国五年	金翠如、胡振升、汪金荣、杜云红、九月菊、鲜灵芝、余紫云、余紫霞、王奎官、小张黑	
成庆社	京剧	民国五年	曾长胜、韦久峰、贾洪林、俞赞廷、田雨侬、黄润甫、孟小如、张宝昆、王瑶卿、王蕙芳、高庆奎	
维德社	梆子京剧	民国五年	王福宝、陈虎娴、杜云红、金钢钻、秦凤云、沈飘香、金桂莲、宁小楼、赵素云、赵紫云、富竹友、刘喜奎、金丹梅	坤班
群贤社	京剧	民国五年	小福喜、程凤楼、白牡丹、姜鑫坪、罗小宝、张宝昆、书子元、周瑞安、赵芝香	
普乐社	梆子京剧	民国五年	陈碧云、金灵芝、白牡丹、吴少霞、沈三玉、王三黑、刘凤奎、姜鑫坪	
春和社	京剧	民国五年	陈桐云、朱桂芳、李连仲、路三宝、程继先、黄润卿、尚小云、陈文启、时慧宝、高庆奎、谭鑫培、谭小培	
庆和成社	京剧	民国六年	张春彦、霍仲三、韦久峰、白牡丹、王三黑、周瑞安、郝寿臣、孟小如、张文斌、周惠芳、余幼琴	与坤班同名
正明社	梆子京剧	民国六年	小马五、刘义增、白牡丹、崇鹤年、沈少田、范宝亭、崔灵芝、马全禄、黄润卿、邓兰卿、沈华轩、高庆奎	
同庆社	京剧	民国六年	许荫棠、朱桂芳、许德义、白牡丹、龚云甫、尚小云、王又宸、郝寿臣、李连仲、余叔岩、陈德霖	

（续表九）

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
荣庆社	昆曲	民国七年	陶显庭、韩子峰、张小发、陈荣惠、侯益太、韩世昌、侯小云、侯益隆、马凤彩	
同咏社	京剧	民国七年	德建棠、孙喜云、白牡丹、龚云甫、谭小培、许德义、朱桂芳、沈华轩	
瑞庆社	京剧 梆子	民国七年	陈福寿、陈葵香、朱桂芳、尚小云、白牡丹、荣蝶仙、周瑞安、郝寿臣、刘春利、薛固久、郭宝臣、崔灵芝	
诚庆社	京剧	民国七年	李顺亭、德珺如、刘景然、王长林、王瑶卿、王蕙芳、郝寿臣、王又宸、董俊峰、张荣奎、朱桂芳、龚云甫	
裕群社	京剧	民国七年	刘凤林、郭春山、张如廷、麻穆子、杨韵芳、王三黑、许德义、白牡丹、程继先、高庆奎、王凤卿、姚玉英、梅兰芳、张彩林、朱桂芳、周瑞安、李顺亭、王长林、裘桂仙、余叔岩、姜妙香、陈德霖	
福庆社	京剧 梆子	民国七年	诸如香、刘义增、德建棠、方洪寿、金连涛、张连芬、沈三玉、沈华轩、龚云甫、芙蓉草、谭小培、余叔岩	
停云社	京剧	民国七年	张宝昆、郭仲衡、九阵风、谭小培、李连仲、贾璧云、芙蓉草、高庆奎	
普庆社	京剧	民国七年	吴彩霞、九阵风、张宝昆、陆凤琴、芙蓉草、郭仲衡、筱翠花、李寿山、张荣奎、马连良、沈华轩	
喜群社	京剧	民国八年	李小山、余叔岩、钱金福、范宝亭、贯大元、何佩亭、白牡丹、程继先、姜妙香、姚玉芙、高庆奎、迟月亭、王毓楼、朱桂芳、陈德霖、王凤卿、李寿山、李敬山、张彩林、梅兰芳	
云华社	京剧	民国八年	李贯卿、陈葵香、芙蓉草、王长林、康喜寿、九阵风、尚小云、谭小培、瑞德宝、雷喜福、侯喜瑞	
中兴社	京剧	民国八年	九阵风、许德义、钱金福、谭小培、李顺亭、王瑶卿、王蕙芳、高庆奎、范宝亭、王又宸、郝寿臣、杨小楼、王长林、余叔岩、裘桂仙	
日新坤班	梆子 京剧	民国九年	金翠英、陈灵芝、十三旦、恩晓峰	

（续表十）

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
立庆社	京剧	民国九年	诸如香、周瑞安、荣蝶仙、贯大元、王瑶卿、张文斌、小杨月楼	
崇林社	京剧	民国十年	张如亭、德珺如、侯喜瑞、姜妙香、朱素云、裘桂仙、梅兰芳、王瑶卿、八仙旦、杨小楼	
咏平社	京剧	民国十年	刘凤林、八仙旦、崔幼春、郭仲衡、瑞德宝、郝寿臣、程砚秋	
广兴社	京剧	民国十年	李鸣玉、朱桂芳、荣蝶仙、周瑞安、范宝亭、高庆奎、程砚秋、朱素云	
玉华社	京剧	民国十年	侯喜瑞、九阵风、马妙卿、王福山、王长林、王昆山、周瑞安、谭小培、程砚秋、郝寿臣、刘连湘、十三旦	后加进了梆子腔
太平坤社	梆子京剧	民国十年	栗艳芳、小小香水、杜云峰、福芝芳、李桂芬、张红霞、王金奎	福芝芳告别舞台演《祭塔》
承华社	京剧	民国十年	朱素云、诸如香、郝寿臣、王凤卿、姚玉芙、梅兰芳、周瑞安、时慧宝、马连良、侯喜瑞、程砚秋、尚小云、陈德霖、龚云甫、萧长华、谭小培、王瑶卿、	
成庆社	京剧	民国十年	九阵风、王蕙芳、小翠花、贯大元、王瑶卿、尚小云、朱素云	
松庆社	京剧	民国十一年	德仁趾、林颦卿、钱金福、杨小楼、白牡丹	
共和坤社	梆子	民国十一年	卢月霞、金桂芬、碧云霞	
和声社	京剧	民国十二年	许德义、方连元、程丽秋、郝寿臣、侯喜瑞、荣蝶仙、王又宸、程砚秋、吴富琴、刘景然、王蕙芳、李春林、裘桂仙	
全庆社	京剧	民国十二年	谭富英、筱翠花、徐碧云、茹富兰、贯大元、侯喜瑞、裘桂仙、王瑶卿、程砚秋、麒麟童、王灵珠、时慧宝	
鸣盛社	京剧	民国十二年	周瑞安、黄润甫、筱翠花、吴炳南、朱小义、尚和玉、娄廷玉、小龙长胜	

（续表十一）

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
庆麟坤社	京剧 梆子	民国十二年	王金奎、灵芝仙、盖荣萱、李桂芬、李慧琴、梁春楼、祥月影、琴雪芳、雪艳琴	
云兴社	京剧	民国十二年	时慧宝、方连元、郝寿臣、茹富兰、王蕙芳、徐碧云、程继先、王长林、谭富英	
喜兰社	京剧	民国二十年	吴炳南、绿牡丹(黄玉麟)	
胜云社	京剧	民国十三年	钱金福、王长林、九阵风、程继先、高秋颦、余叔岩、陈德霖、裘桂仙	
春雪社	京剧	民国十三年	诸如香、九阵风、小振庭、时慧宝、谭富英、张鸣才、朱琴心、王又荃、陈喜星、沈三玉、王紫宸	
永成坤社	梆子 京剧	民国十三年	马砚秋、马砚云、李伯涛、郭小楼、郭小芬、金少梅、李桂芬、李慧琴	
琴社	京剧	民国十三年	赵芝香、王又荃、侯喜瑞、刘景然、马富禄、张鸣才、茹富蕙、朱琴心	
和胜社	京剧	民国十三年	荣蝶仙、周瑞安、朱琴心、王凤卿、马连良、许德义、方连元、郝寿臣、尚和玉	
荣华社	京剧	民国十三年	姜妙香、刘兰秋、吴碧生、刘宗杨、杨宝森、李洪春	
双胜社	京剧	民国十四年	陈德霖、白牡丹、杨小楼、余叔岩、裘桂仙、钱金福、侯喜瑞	
永胜坤社	京剧	民国十四年	王金奎、姜桂凤、金莲花、赵碧云、孟小冬	
永平社	京剧	民国十四年	王长林、侯喜瑞、时慧宝、尚和玉、萧长华、谭富英、徐碧云	
协庆社	京剧	民国十四年	九阵风、茹富兰、言菊朋、王长林、筱翠花、尚小云、朱素云	
鸣和社	京剧	民国十四年	九阵风、王长林、王又荃、贯大元、周瑞安、郭仲衡、侯喜瑞、程砚秋	
复出永成坤社	京剧	民国十四年	张子寿、玉无瑕、李慧琴、姜桂凤、姚玉兰、小兰英、姚玉英、高媚兰、章遏云、恩　铭	

(续表十二)

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
又兴社	京剧	民国十四年	邱富棠、诸如香、孙毓堃、金碧艳、王凤卿、王又宸、筱翠花、程玉菁	
忠庆社	京剧	民国十五年	罗福山、高庆奎、荀慧生、蒋少奎、李妙兰、侯喜瑞、王长林、杨小楼、言菊朋	
协和社	京剧	民国十五年	孟小如、王蕙芳、金继贤、孙毓堃、杨宝忠、谭小培、郝寿臣、朱琴心、马连良、马连昆、尚和玉	
庆生社	京剧	民国十六年	邱富棠、吴碧兰、高秋颦、杨宝森、孙毓堃、荀慧生、金仲仁、谭富英、裴云亭、	
春福社	京剧	民国十六年	李荣升、吴彦衡、郝寿臣、王幼卿、马连良、王长林、钱金福、鲍吉祥、钱宝森	
永胜社	京剧	民国十六年	芙蓉草、王幼卿、安舒元、王长林、侯喜瑞、杨小楼、余叔岩、田桂凤	
玉兴社	京剧	民国十六年	王蕙芳、松介眉、李菊笙、程玉菁、言菊朋、李寿山	
协成社	京剧	民国十七年	茹富蕙、钱宝森、茹富兰、张如庭、程继先、朱琴心、侯喜瑞、马富禄	
民兴社	京剧	民国十七年	邱富棠、芙蓉草、关丽卿、茹富兰、郝寿臣、言菊朋、王长林、金仲仁、张春彦	
扶春社	京剧	民国十七年	陈喜星、刘雪亭、高秋颦、马春樵、黄桂秋、马连良、王琴侬、姜妙香、龚云甫	
云庆社	京剧	民国十七年	裴云亭、王蕙芳、王又宸、徐碧云、陈德霖、孙毓堃、富喜福	
庆盛社	京剧	民国十七年	茹富蕙、曹玺彦、董俊峰、尚和玉、芙蓉草、黄桂秋、高庆奎、张德发、范宝亭	
扶荣社	京剧	民国十八年	陆凤琴、宋继亭、邱富棠、诸如香、李多奎、马春樵、黄桂秋、郝寿臣、姜妙香、张春彦、马连良	
双成社	京剧	民国十八年	茹富蕙、钱宝森、周瑞安、言菊朋、朱琴心、时慧宝	
忠信社	京剧	民国十八年	朱琴心、王长林、郝寿臣、慈瑞泉、邓兰卿、谭富英、吴彦衡	开禁男女合演
庆云社	京剧	民国十九年	江秀笙、江秀琴、杨菊秋、杨菊芬、宋凤云(以上女角)、小桂花、邱富棠、蒋少奎、周瑞安、刘凤奎、李多奎、黄桂秋、吴彩霞	开禁后的第一个男女同班

（续表十三）

班名	剧种	活动年代	主要演员	备注
庆群社	京剧	民国十九年	李慧琴（女）刘连荣、芙蓉草、文亮臣、裘桂仙、尚和玉、姜妙香、王又宸、王琴侬、李多奎	
春生社	京剧	民国十九年	邱富棠、吴彩霞、时慧宝、芙蓉草、贯大元、吴彦衡、荀慧生、金仲仁、张春彦、马富禄	
福庆坤社	京剧	民国十九年	金瑞兰、鑫胜英、王善峰、金又宸、刘喜君、于喜霞、金少甫、程砚芳、赵少云	
共和社	京剧	民国十九年	张星洲、程继先、时慧宝、王又宸、尚和玉、赵艳霞（女）、李慧琴（女）	
福庆社	京剧	民国十九年	孙砚亭、陈喜星、吴彦衡、吴彩霞、言菊朋、金仲仁、华慧麟（女）、赵岫云（女）	
复出福庆坤社	京剧梆子	民国二十年	荣素琴、金又宸、赵艳霞、金少甫、胡素琴、宋凤云、姜桂凤、小兰芬、李桂云、赵岫云	
共和社	山西梆子	民国二十年	筱艳贞、筱金贞、李翠芬、筱金梅（以上女角）、阎三关、刘子华、都生、裴俊山、贾泰来、金全奎、李子健、高福宝	
重庆社	京剧	民国二十年	周瑞安、侯喜瑞、王又宸、尚小云、慈瑞泉、范宝亭、尚富霞、李荣升、九阵风	
庆和成社	京剧	民国二十年	陈葵香、文亮臣、马连良、刘砚亭、孙毓堃、一斗丑、杜丽云、小桂花、金妙声、茹富蕙	男女同班
延年社	京剧梆子	民国二十年	王芸舫、冯玉兰、秦月楼、王文源、邹剑秋、金钢钻	
长胜社	京剧	民国二十年	赵瑶琴、赵盛璧、刘宗杨、言菊朋	
蕴蓉坤社	京剧梆子	民国二十一年	小月楼、江秀笙、郦爱玉、新桂兰、盖荣萱、张蕴馨、梁花侬、田韵舫	
永春社	京剧	民国二十一年	赵绮霞、范富喜、马最良、杨四、毛庆来、王文源、李万春	
蕴和社	山西梆子	民国二十一年	小金玉、彦景黑、阎三关、盖天红、小金梅、金全奎、秋富生、李子健	

票房与业余剧团

随着戏曲艺术的日益发展和普及，票友也应运而生了。“凡作优伶演戏者、即以串客称之，亦谓之清客串，曰顽儿票，曰票班，曰票友……然其戏剧知识，恒实过于伶工，即其技艺亦在寻常伶工之上。”(徐珂《清稗类钞》)。票友来源十分广泛，其中有皇室缙绅、失意政客、军阀子弟、职员小吏、手工业者、小商人和产业工人、教职员及自由职业者等各阶层人士。他们除习生、旦、净、丑与文武戏外，亦学二路(里子、配角)及文武场面，甚至检场。票友中大部分具有较高的文化修养，能书擅绘，精通艺理，对戏曲的发声吐字、唱词韵律多有研究。清道光、咸丰年间，张二奎、蒋印轩等名票开始下海，后来的周子衡、孙春山、乔荩臣等人均名重一时。孙菊仙、许荫棠、汪笑侬、刘鸿声、德珺如、黄润甫、金秀山、穆凤山、郎德山、孙春山、龚云甫、贵俊卿、张雨庭、傅小山、言菊朋、奚啸伯等，都是从票友成为优秀的京剧演员。

有票友就会有票房，同(治)光(绪)年间，票房如同雨后春笋相继建立。《道咸以来朝野杂记》载：“光绪十四五年间，京师有一票房，人戏称为‘韩票’者，为理藩院书吏韩秀长所办。班中人才甚多……所排新戏甚多，如《西湖主》、《德政坊》、《福寿镜》等本戏，皆其班所演。凡堂会、团拜诸举，无‘韩票’反为减色。只不在戏馆出演，每逢堂会，谭鑫培、孙菊仙均加入串演。张文达当国时最喜听‘韩票’，因之各大员及各名流多附和之。”

票房一般不以赢利为目的，也有出售门票者，如翠峰庵票房每日逢三、六、九串戏，门票与前门外戏园门票相同。私人宅院的家庭票房则以清唱为主。北京票房遍及城区，海淀、朝阳及市郊也不乏有影响的票房，如五公厂三箫票房、西城的松筠票房、盘儿胡同的翠峰庵赏心乐票房、东城圆恩寺遥吟俯畅票房、大石作胡同埙篪票房、太平轩公余同乐票房、宫门口公悦赏票房、护国寺塔院票房、地安门外鼓楼前辛寺庙内票房、西直门游目骋怀票房、北池子遥吟俯畅票房、禁卫街霓裳雅韵票房、三里河大街浙慈会馆春阳友会票房，还有东园雅集、听涛社、永言和声、燕居雅集、协和医院、华兰习韵等票房。

晚清以来京郊各区县乡镇，建有票房性质的业余戏曲团体，称之为某某会或某某班(中华人民共和国成立后统称为剧团)。如从同治五年(1866)至1949年，延庆县慈母川等村共有业余演出团体十九个，其中京剧团体两个，河北梆子团体十二个，山西梆子(晋剧)团体一个，蹦蹦(评剧)团体一个，秧歌团体一个，其他戏曲团体两个。自1949年到1958新建业余团体四十四个，其中京剧团六个，评剧团十九个，河北梆子剧团十个，晋剧团四个，河北老调剧团两个，其他戏曲团体三个，总计六十三个业余戏曲演出团体。业余团体大致可分为两种类型，一种是半营业性的季节班，由受过专业训练、掌握一定艺术技巧的演员

作为骨干力量，生、旦、净、丑行当比较齐全，剧目比较丰富。夏秋播种收割时务农，农闲时为村演出，不收费。应邀为节日、庙会或红白喜事等演出，则收取一定演出费用。如延庆县董家沟的京都广顺和与慈母川，通县的大务农民及马桥郭，密云县石匣镇等剧团均属此类。另一种是不论在本村或应邀到别村，一律不收费，属于“花会”性质。

翠峰庵票房　京剧票房。清同治年间为宗室载雁宾在西直门内盘儿胡同创立。翠峰庵是载雁宾家庙，票房中各行主要脚色约有八十余人，及各行当配角尚有六十余人。该票房每逢三、六、九粉墨登场串戏，票价与戏园相同，甚至“名伶来观，每为夺气，亦可见其艺术之超矣”（诗樵《翠峰庵之票房》）。名角如刘鸿声、金秀山、德珺如、汪笑侬、郝寿臣等均曾为该票房之票友。光绪年间改由德珺如主持。报散时间不详。

慈母川戏班　业余京剧团体，清同治五年（1866），由延庆县慈母川村岳连世聘请大陵园的孙二及本村演员郭珍组建。集本村子弟四十余名，经过训练组成戏班，农忙时，班中成员便分别各自去春种秋收，农闲季节则集中培训。在本村演出不收费，应邀到周围村镇及邻县城乡为婚、丧、喜、寿、节令、庙场等演出、则收一定的演出费。约于光绪中叶后期自行解体。中华民国三十二年（1943）该村的靳子川和田仁负责组织起业余剧团，1980年解散。

霹破石戏班　业余河北梆子演出团体。清光绪元年（1875）由延庆县霹破石村王珍偕同本村演员杨德顺等组建。招集本村二十五名子弟在农闲时排练戏曲，为活跃本村春节文娱生活演出，不收演出费。受邀到邻村乡镇演出时，只吃饭不收演出费。几年后因没人组织而流散。中华民国三十四年（1945）该村王春满、王怀玉组织有四十人参加的业余剧团，1959年终止。

米粮屯戏班　业余秧歌戏演出团体。清光绪十二年（1886）延庆县米粮屯村中农民自发组建，有演员四十余名，是子弟会性质。每逢农闲的演员集中排练，节日在本村演出，以活跃节日气氛，不收费。受邀演出只吃饭不收费。光绪末年解体。1954年由该屯的吴延甫、张俊凯、韩松林负责组织有六十余人参加的业余剧团，改唱河北梆子。1966年解散。

京都戏班　业余河北梆子团体。清光绪二十九年（1903）由朱成宝在延庆县白河堡村成立。邀聘的主要演员有结巴青衣、河南衫子、大金珠、张老旦、双新、大瞪眼、花脸珠子、小辫丑、黄巴德、任晓仿、打不死、六岁旦等。光绪三十四年（1908）又聘请陈同、陈玉为掌班教师。戏班有系统的管理方法。演出范围南至清河，北到坝上，东至怀柔，西到宣化一带。演出剧目有《打金枝》、《汾河湾》、《牧羊卷》、《汴梁图》、《算粮登殿》、《辕门斩子》、《三上轿》、《走雪山》、《三疑记》、《喜荣归》、《玉虎坠》等。中华民国二十七年（1938）日本侵略者占领本地区，戏班解散。

大务农民剧团　业余团体。清宣统年间通县大务农民自发组建的子弟会。中华民

国十四年(1925)改为小车会。中华民国二十六年由卢存福、邢凤会发起组织演员六十余人,聘请评剧演员高连田为教师,学演评剧,除在本村演出外也到周围村镇和邻县活动。演出剧目有《老刘公》、《少刘公》、《借灯记》、《秦香莲》、《王定保借当》、《刘云打母》、《小二黑结婚》、《绣鞋记》、《三月三》、《农民泪》等。1976年"文化大革命"中戏箱焚毁,剧团终止活动。

马桥郭村剧团 业余河北梆子、评剧团体。原名京都三顺和,清宣统年间由延庆县郭村的窦、杨、郭三家组织零散艺人成立。由郭泰、张绍先相继主持该班。属于农闲时半营业性的团体,演唱梆子腔。中华民国二十六年(1937)七七事变后戏班解散。1951年由杨永志任团长组织起郭村业余评剧团。演出剧目有《牧羊卷》、《汾河湾》、《李自成造反》、《铡美案》、《杀府》、《杀庙》、《杀狗》、《蜜蜂计》等梆子戏;《夜宿花亭》、《孙玉保卖水》、《借女吊孝》、《双招亲》、《马寡妇开店》、《珍珠衫》、《桃花庵》、《小姑贤》等评戏。此外还演出了《王秀鸾大生产》、《小女婿》、《柳树井》、《兄妹开荒》、《刘巧儿》、《半截火柴》、《半夜鸡叫》、《贫女泪》、《刘介梅》等现代戏。1980年因无人组织而流散。

马西元茶社 京剧票房。清宣统二年(1910)前后由马连良之父马西元主办。地址在平则门(阜成门)外顺城街。京剧演员和票友常应邀到该茶社清唱(通称"坐唱二簧")。茶社备有全套文武场乐器,一般都唱整出大戏,只收茶资。经常到茶社演唱的有刘鸿声、白富山、存富珠等。报散时间不详。

春阳友会 京剧票房。中华民国三年(1914)由樊棣生倡议创办。会址在崇文门外东晓市浙慈会馆。公推李经畲为名誉会长,樊棣生任会长。梅兰芳、姚玉芙、姜妙香为名誉会员。春阳友会的成员有莫敬一、陈远亭、郭仲衡、恩禹之、樊间田、世哲生、孙庆堂、林钧甫、铁林甫、松介眉、赵静尘(卧云居士)、贾福堂、包丹庭、赵子仪、乔荩臣、傅敬臣、谭兰生、王又荃、潘质臣、沈云阶等。余叔岩、王瑶卿、陈德霖、程砚秋、刘砚芳也常参加活动并粉墨登场。该会聘姚增禄、吴连奎教戏;演出时聘律佩芳、李春霖、曹二庚、诸如香指导排练并助演。鼓师耿俊峰,琴师李润峰、龚静轩(龚云甫之子),检场刘六、贾文会。于十二世纪二十年代末解体。

言乐会 京剧票房。中华民国七年(1918)由溥侗(红豆馆主)主办。成员有陈德霖、余叔岩、言菊朋、钱金福、王长林、迟月亭、鲍吉祥、范宝亭、冯慧林、赵子良、金仲仁、姚增禄、方星樵、曹心泉、袁寒云、胡子鋆、钟秋岩、赵子衡、包丹庭、王福寿等京剧、昆曲演员多人。该会除搞一般演出和清唱外,主要致力于京剧学术研究探讨。后期吸收溥侗弟子叶仰曦、翁偶虹入会。每年四五月间,在北海租船一只,并请名厨师司厨,同仁聚会,所需费用均由溥侗负担。解散时间不详。

广顺和戏班 河北梆子。中华民国十二年(1923)由班主朱成祯组班于延庆县内。始唱山西梆子,后改唱河北梆子。主要演员有九岁红、玉兰花、六岁红、三连喜、一声雷、钱江、

小九鼻子、月月鲜、郑江、杏花旦、楞墩、四方案报、墩墩红、朱义、二八调等。演出剧目有《空城计》、《哭灵牌》、《铁冠图》等。中华民国二十六年(1937)七七事变后封箱散班。

千佛寺票房　京剧票房。中华民国十三年(1924)由蒙古科尔沁亲王那铍甫(那彦图)之弟五世郡王衔的祺少疆(祺克慎)组建。其好友于幻荪、于菊人定期聚会串戏。并邀进内行人陈喜星指导,另邀程茂亭、黄占鼓、邵午桥、王瑞芝、周子敬等参加演出。民国十八年改由翁偶虹、杨少泉、孟振南等人在什刹海大翔凤胡同成立了辛未社票房。

东园雅集与听涛社　京剧票房。中华民国十四年(1925)由赵子仪偕同刘竹西、赵翰青、南铁生、章小山、张荫之等人共同创立了东园雅集。并有京剧演员尚和玉、陈德霖与陈少霖父子、茹富兰、杨盛春等参加演唱。后因南铁生南返,遂改称听涛社,解散时间不详。

花盆河北梆子剧团　业余河北梆子团体。中华民国十五年(1926)原为张喜、张李弟兄所组建河北省赤城县花盆戏班,演员共计有四五十人。张氏弟兄既是班主又是演员,还是教师。主要为本村节日演出,有时也到邻村演出。演出剧目有五十余出。1956年花盆村划归北京市延庆县后仍由张李、王占生等人继续组织活动。学习、编演了现代戏四五十出。"文化大革命"期间的1976年剧团停演。1977年恢复活动。1982年解散。

永乐店河北梆子剧团　业余河北梆子团体。中华民国十九年(1930)由通县永乐店韩昭亮联络当地瓦、木、铁等工匠和农民,自筹资金组建。聘请贾井瑞、李老板、胡老板为教师。演员有张孝增、徐秀兰、王凤坡、赵永和、张永和等一百二十余人。排练演出了《铁弓缘》、《汾河湾》、《大登殿》、《忠孝牌》、《大劈棺》、《三娘教子》、《木兰从军》、《武林镇》、《小放牛》、《走雪山》、《斩黄袍》、《韩玉娘》、《五同志串门》等。戏箱在"文化大革命"中被焚毁。剧团流散。

德昌茶楼　京剧票房。中华民国二十二年(1933)由茶楼主人聘票友韦久峰、张宝昆主持,邀请李适可、许少云、翁偶虹、张醉丐、丁福庭、李雯溪等人在东安市场南花园东楼上茶楼清唱。京剧演员贾绍棠、管绍华、南铁生等也时常参与唱事。后因茶楼失火,清唱移至市场的正北门北楼,改名为德兴茶楼。七七事变后又先后改名为娱兴茶楼、舫兴茶社。增邀孟广亨、王仲林、陶墨安、张似云、史德化和鲁淑英、孙九兰、傅菊忱三位女票友参加演唱。终止年月不详。

通县光复京剧团　京剧票房。中华民国二十四年(1935)组成。原由徐兆忠、梁发云先后主持。成员包括邮电公司、自来水公司的工人,估衣铺、当铺的掌柜等约二十余人。经常演出于周围城镇和天桥、门头沟等地。演出剧目有《三娘教子》、《将相和》、《四郎探母》、《苏武牧羊》、《赤桑镇》、《坐寨盗马》、《锁麟囊》、《四进士》、《二进宫》、《乌龙院》、《女起解》等。中华民国三十四年八月十五日日本投降后,始称该名。中华人民共和国成立后,部分演员参加了专业文工团体,剧团遂解散。

永言和声票房　京剧票房。中华民国二十五年(1936)前后由程茂亭首倡偕同秦祜

庵、刘仰园、于芝珊、沈又良、李林值、王瑞芝、李铁林、费文治、王德元、赓金群等成立。程茂亭六场通透，不仅精通各个行当，且能抱“总讲”。余叔岩曾得其教益，程砚秋《锁麟囊》和《英台抗婚》的唱腔，谭富英《长生殿》的唱腔也曾得其帮助。终止日期不详。

景光国剧团　业余京剧团体。中华民国三十四年(1945)由石景山发电厂工人自发组织。开始是聚会清唱，逐步发展到化妆表演。主要演员有李文华、于之龙、朱到墨、张玉山、赵英、爱文龙、田家义、吴统先、包连桐等四五十多人。演出剧目有《跳加官》、《瞎子逛灯》、《失街亭·空城计·斩马谡》、《四郎探母》、《李陵碑》、《法门寺》、《战马超》、《打渔杀家》、《二进宫》、《打面缸》等。1948年终止活动。

首钢业余京剧团　业余京剧团体。中华民国三十五年(1946)年，张家麟(职业鼓师兼操琴)发起组织职工俱乐部及石景山钢铁厂业余剧团。倪彩林筹办戏箱，聘请刘润甫、何德宝任教师，定期活动。中华人民共和国成立后，始用首都钢铁公司业余京剧团的称谓。范继宗任团长，主要业务骨干有刘传禄、田夏元、蔡逸芝、张静奇、汪言实、韩思孝、王田、李树亭等。全团一百六十余人。演出剧目有《节烈千秋》、《红娘子》、《九件衣》、《铡美案》、《新美人计》、《拳打镇关西》、《将相和》、《逼上梁山》、《四进士》、《玉堂春》、《芦花荡》、《群英会》、《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等。1967年后活动渐少，1978年重新组团恢复活动。

通县业余京剧团　业余京剧团体。其前身是1952年以欧阳中石为首偕同九位教师联合组成的教育工会京剧团。何铁明任团长，皮少甫任艺术指导，演员有欧阳中石、刘永泉、张文华、古玉良、段国文、王信之、周传中、徐玉良、徐兆惠、魏静源等，到1953年底，由二十人发展到六十余人。遂改称通县业余京剧团。演出剧目有《打渔杀家》、《女起解》、《大登殿》、《龙凤呈祥》、《武家坡》、《空城计》、《铡美案》、《捉放曹》、《宇宙锋》、《铁弓缘》、《评雪辨踪》、《春秋配》等。欧阳中石自编、自导、自演的《银珠》一剧，荣获北京市创作与表演奖。1980年该团解散。

北京琉璃河水泥厂评剧团　业余评剧团体。1952年成立。主要演员有马国珍、韩尚泰、南凤明、高志、吕长生等。演出剧目有《刘巧儿》、《罗汉钱》、《葛麻》、《茶瓶记》、《红娘》等。该团演出的《小姑贤》一剧曾获1952—1953年北京业余演出一等奖。1956年以后王秀华、刘洪武、起玉素、黄克敏等成为该团的骨干力量，又丰富了演出剧目，如《向阳商店》、《夺印》、《苦菜花》、《意中缘》、《南方烈火》等。还创作演出了《窑火正旺》、《一把电工钳》、《誓做大庆人》等。

北京昆曲研习社　业余曲社。1956年12月16日由俞平伯发起组建，社址在朝阳门内老君堂七十九号。宗旨是集合昆曲爱好者研究、传习昆曲艺术。首届社务委员会，俞平伯任主任委员，项远村、许时珍、伊克贤、袁敏宣、周铨庵、许宝驹、郑缤、许宝驯、钱一羽、张允和任委员。特邀联合社员有郑振铎、叶圣陶、吴晓铃、欧阳予倩、俞振飞、许姬传、吴小如等。邀聘导师顾问有许雨香、徐惠如、沈盘生等。1964年停止活动。1979年恢复活动，

年底在吉祥戏院，举行复社演出招待会、改推张允和任主委，海内外正式社员达八十余人。

首钢业余评剧团　业余评剧团体。1957年由首都钢铁公司工会组织并领导。主要组织者兼演员有安昆、袁书琪、王兰芬、范喜荣、蒋杰、赵宝忠、李德龙、张志山等。演出剧目有《秦香莲》、《英杰烈》、《桃花庵》、《茶瓶记》、《王定保借当》、《打狗劝夫》等。1967年停止活动。

首钢业余河北梆子剧团　业余河北梆子团体。1958年组建、由首都钢铁公司工会组建并领导。剧团负责人谷爱民，主要演员有李宪祥、刘秀琴、王宝如、沈秀蓉、韩玉花、刘武银、张进等。演出剧目有《金水桥》、《辕门斩子》、《杀狗劝妻》等。1967年停止活动。

朝阳区工人业余京剧队　业余京剧团体。1979年由朝阳区工人俱乐部组建。文艺负责人李志静、刘玉环，队长范国志，副队长金兆祥。演员八十余人。他们坚持业余时间排戏。演出剧目有《四郎探母》、《望江亭》、《失街亭·空城计·斩马谡》、《双下山》、《挑华车》、《群英会》、《虮蜡庙》、《古城会》、《锁麟囊》等六十余出。到1982年底共演出一百一十八场。

天桥地区京剧团　业余京剧团体。1982年3月建立。以天桥礼堂(即原天乐戏院)作为排练和演出场地。李德奎为国长，周承贤为副团长。演员有杨崇恩、张学英、刘佩芝、孙凤桐、刘亚明、阎德禄、阎元静、余鹏程、胡俊、王宗兰、张振明、许东升、南奇等。演出剧目有《红娘》、《红楼二尤》、《王宝钏》、《四郎探母》、《生死恨》、《凤还巢》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《失街亭·空城计·斩马谡》、《胭脂宝褶》、《苏武牧羊》、《姚期》、《岳母刺字》、《望儿楼》等。到1982年底演出近百场。

京剧票房附表

名　称	年　代	主要成员	活动地点	备注
塔院	清同治	祥云甫、萧润峰等	护国寺塔院内	刘鸿声出自该票房
华兰习韵	清同治	孙华亭	南宫院	龚云甫出自该票房
南月牙	清同治	振少棠	朝阳大街关帝庙内	1920年解散
遥吟俯畅	清光绪	乔荩臣	北池子	贵俊卿出自该票房
辛寺庙内	清光绪	王云亭	地安门鼓楼前	

（续表一）

名　称	年　代	主要成员	活动地点	备注
埙篪和畅	清光绪	李昆山	大石作胡同	
公余同乐	清光绪	敏斋主人、集乐主人	太平仓	
雅韵集贤	清光绪	李敬山、苏子敬、清静泉	宫门三条	
悦性怡怀	清光绪	祥瑞峰、安宝臣	西单大街	
兴化寺	清光绪	金继贤、白健秋、王华甫、李辑武等	兴化寺街	每逢一、四、七彩排
游目骋怀	清光绪	英松岩	西直门	
风流自赏	清光绪			
元明寺	清光绪	魏辉亭、陈子芳	元明寺	
三箫一韵	清光绪		王公厂	
松　竹	清光绪		西城	
肃王府	清光绪	亲王善耆、溥伦、溥侗、载涛等	肃王府	庚子事变迁北新桥船板胡同，1911 年解散
张晓山	光绪、宣统	张晓山	西单北太仆寺街	金仲仁出自该票房，1917 年解散
达王府	光绪、宣统	达亲王、博迪苏公爵，载洵、阿穆尔灵圭亲王、载涛、溥锐、溥绪等	达王府偏院	内行各名角，无不来此切磋技艺及串戏，1916 年解散
果子观	清末民初	汪绍、程茂亭、恩禹之、张小山	德外甘石桥南	演出均按内行规矩
协和医院	中华民国		协和医院内	朱琴心出自该票房
燕居雅集	中华民国	关醉蝉、关钟麟		言菊朋、奚啸伯得其教益

（续表二）

名　称	年　代	主要成员	活动地点	备　注
乐雅和韵	中华民国	纪文屏、金鹤年、王华甫	麻花胡同	
研乐集	中华民国	陶畏初、吕正一、铁麟甫、唐仲三		
龙泉后	中华民国	任宝忠、德仁趾、金玉悦、崇寿山、吴宝田、汪寿屏	阜成门外	演出时请内行人参加，1923年停止
剧艺实进社	中华民国	徐凌霄、金仲荪、焦菊隐、王泊生、沈正元等	西单北横二条三十号	程砚秋、荀慧生、吴富琴参加活动，1934年终止活动
又新茶社	中华民国	恒善亭	东南市场花园	
新香茶社	中华民国	申子朋、史济臣、金小兰、冯宝庆	东安市场内	茶社归润明楼而终止
紫霞宫	中华民国	朱少峰	宣内头发胡同	1937年七七事变停止
欣蚨来	中华民国	德珺如、金秀山、清泽川、韦子元	西安市场	1916年改唱莲花落
柳　园	中华民国	程茂亭、恩禹之	安外下关河沿	1917年停止活动
三佛寺	中华民国	请西、北城票友演唱	朝外三佛寺内	1918年停止活动
纪　家	中华民国	荣雅峰、唐仲三、萧婉秋	麻花胡同	裴云亭等参加演出，三、六、九活动，1926年停止
宴宾楼茶社	中华民国	樊棣生、双寿臣、石砚棠、王福润	观音寺宴宾楼	程砚秋参加活动，1930年停止
东和顺茶社	中华民国	吉福亭	地外义溜河沿	每周一、三、王日邀请北城名票演出，程砚秋时常光临

（续表三）

名 称	年 代	主要成员	活动地点	备 注
第一楼茶社	中华民国	马振清、果重予、卧云居士等	前外观音寺	一度因失火停止，1923年修复后有莫敬一和内行杨宝忠等参加活动，1933年停止
二合居茶社	中华民国	周裕亭等	新街口南大街公用库口外	1937年“七七”事变停止
民生茶社	中华民国	冯愚林、周正一、翁偶虹、胡显庭	西单商场内	1935年失火，修复后改称桃李茶社，由苏维明主办。1944年停止
青山居茶社	1943至1954年	朱少峰及富竹友、富菊友两姐妹	文物商店青山居所在地	内行侯喜瑞、马德成参加活动
安定门西大院茶馆	1953至1958年	程茂亭、顾赞臣、唐佐亭、蔡赫云	大院内	1956年停业，由陈鹤峰主持移至顺城庙内活动，内行王福山参加活动

业余戏曲团体（戏班、社火、剧团）附表

名 称	剧 种	年 代	班主及主要演员	活动地点	备 注
董家沟	梆子	清光绪	王志七、胡林、胡彦、董凤林、董学成、宋德等	延庆县内	清末停止。1954年由王早、董德奎组织起业余剧团，1967年止
营 城	梆子	中华民国十四年	朱成祯、孙连贵、刘德宝、吴宝泉等	延庆、昌平等县	1937年“七七”事变停止
大柏老	梆子	中华民国十四年	郭老板、祁万魁、唐永富、田德春等	本村或邻村	1956年由田文卿组成评剧团，1966年后解散

（续表一）

名　称	剧　种	年　代	班主及主要演员	活动地点	备　　注
新华营	蹦蹦	中华民国十九年	朱炳符等	延庆县内	数年解散
胡家营	晋剧	中华民国二十五年	胡恩泽等	延庆县胡家营村戏楼	传说清初有皮影戏
东田庄	梆子	中华民国二十九年		密云县白龙潭庙会	白龙潭三月初三庙会
小营村	杂唱	1945年	全体四十余人	延庆县内本村	延庆1953年解散
珍珠泉	杂唱	1948年	全体演员五十余人	延庆县内本村	1966年解散
赵庄村	评剧	1949年	全体演员五十余人	延庆县内本村	1962年解散
东邵渠	梆子	1949年	李亚男等	密云县内本村	
庄乐屯	梆子	1949年	魏景旺	密云县内本村	
李明庄	梆子	1949年	许振山、王万丰、田瑞兆等	密云县内及邻县乡镇	
羊山村	评剧	1950年	三盏灯等共计四十八人	密云县内及邻近县镇	1967年解散
二里泗	评剧	1950年	林广兴、金淑香、沈淑珍金亭兰	通县内本村	1962年解散
汉岭村	秧歌	1950年	田秀章等共计五十余名	延庆县内本村	1951年改唱梆子和评剧
小凤营	梆子	1950年	张玉林等	延庆县各乡镇	1958年转为延庆县河北梆子剧团

(续表二)

名称	剧种	年代	班主及主要演员	活动地点	备注
连家营	梆子	1951年	郑尚存、胡太祥,演员二十余人	邻近诸村镇	1958年并入延庆河北梆子剧团
石匣镇新民剧团	梆子	1951年	钱长华、高连旺演员七十余人	密云县和邻县村镇	1958年因密云水库村镇搬迁而解散
西木家峪	梆子	1951年	演职员八十余人	密云县内村镇	1978年解体,历经二十八年共计演出五百余场
瑶亭村	评剧	1951年	演员二十多人	密云县内本村	1954年解散
水峪村	评剧	1951年		密云县内各协约村	1957年解散
马桥杨秀店	评剧	1951年	赵文元、张绍先	通县及邻县乡镇	1981年解散
富豪村	评剧	1952年	张月斌、杨国庆等四十余名	通县各乡镇	1981年解散
张各庄	评剧	1952年	张万银、王化臣、范思海、常希魁、常桂华等	通县各乡镇	1964年改唱京剧,曾演出《沙家浜》
望君町	评剧	1952年	白文太、曹秀兰等五十余人	通县本村	“文化大革命”中1968年解散
沙古堆	评剧	1952年	韩廷兰、韩昭、田文铎、刘继俊、高秀珍、刘庆祥等	通县各乡镇	1968年解散
焦家坞	京评梆	1952年	全团六十余人	本县及邻县乡镇	1956年改以河北梆子为主。有三十个演员入县剧团

（续表三）

名　称	剧　种	年　代	班主及主要演员	活动地点	备　注
北省庄	京剧	1952 年	郭永信、安富春、于桂芬、胡明亮等	邻近乡镇	
金沟村	杂腔	1952 年	王连发	在本村	
老白庙	评剧	1952 年		密云县内本村	1955 年解散
中羊坊	歌剧	1952 年	曹瑞环等男女演员三十人	延庆县内本村	1980 年排演了《红灯记》、《沙家浜》等剧。
小川村	梆子	1952 年	路宽、王宗学、朱连科共计三十五人	延庆县内本村	1966 年解散
东红寺	评剧	1953 年	谢承论、常淑兰、李金英谢玉兰、谢林山、刘仁山谢俊青、谢小山等三十余人	延庆县内康庄区各村镇	1965 年解散
五里营	晋剧	1953 年	赵成厚等演员四十余人	延庆县内周围乡镇	修官厅水库由后平房迁入五里营
罗家台	老调	1953 年	张万合、李凤甫、周宝山等五十余人	延庆县县及邻近县镇。	据传说清末本村曾组建过秧歌剧
不老屯	评剧	1953 年	石心正、赵青山等五十余人	密云县内本村	1956 年解散
搬运工会	评剧	1954 年	徐东坡、蔡旺	密云县内各工厂俱乐部文化馆	密云县内，1958 年解散

（续表四）

名　称	剧　种	年　代	班主及主要演员	活动地点	备　　注
后朝都庄	梆子	1954 年	张青柏、张洪达、张青全等四十余人	密云县内诸村	1967 年解散
下营村	梆子	1955 年	张景元等	密云县内本村	1965 年解散
铁炉村	评剧	1955 年	韩丙荣、韩绪等二十余人	延庆县内本村	1956 年解散
左所屯	晋剧	1955 年	赵恕等六十余人	延庆县内本村	1979 年解散
王水营	梆子	1956 年	王占坊、任仲元等二十八人	延庆县内周围村镇	1964 年解散
老庄户	评剧	1956	贾玉成、马振光等五十余人	通县内邻近村镇	1958 年解散
阎庄村	老调	1957 年	高玉林、阎永赵等二十余人	延庆县内本村	1969 年解散
姚家营	晋剧	1957 年	屈万和等三十余人	延庆县内本村	1960 年解散
三关会	晋剧	1957 年	赵恕、六岁旦、九岁红等二六十余名	延庆县内本村和邻村	1979 年解散
谷家营	评剧	1958 上	谷文敏、林树德等近三十人	延庆县内本村	1963 年解散
科印厂	京剧	1958 年	于立韵、郭守成、陈根发等三十余人	通县内各厂俱乐部和文化馆	1966 年解散

行会、协会、学会与研究出版机构

玉京书会　元代杂剧作家组织。贾仲明在《录鬼簿·录鬼簿提要》中称:“……观其前代故元夷门高士丑斋继先钟君所编《录鬼簿》,载其前辈玉京书会燕赵才人,四方名公士夫,编撰当代时行传奇、乐章、隐语、比词源诸公卿大夫士,自金之解元董先生,并元初汉卿关已斋叟已下,前后凡百五十一人,编集于簿。”玉京即大都。玉京书会的成员有:关汉卿、白朴、杨显之、赵公辅、岳伯川、赵子祥等,关汉卿为玉京书会的领袖人物。书会里的作家称为才人,他们主要为勾栏、瓦舍的演出写作唱词、语本或杂剧。才人的社会地位不高,比较熟悉下层人民的生活,同情他们的遭遇。才人的作品需通过勾栏艺人演出,他们能较平等地对待勾栏艺人。关汉卿与朱帘秀,白朴与天然秀,杨显之与顺时秀,都建立了深厚的友谊。

元贞书会　元代杂剧作家组织。成立于元贞年间(1295—1297)。贾仲明在《录鬼簿·挽词》中载:“元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公四高贤合捻《黄粱梦》。”可以证实马致远、李时中等元代前期著名的杂剧作家和花李郎、红字李二等著名艺人都在元贞书会。

精忠庙　戏曲行业组织,地址在前门外东珠市口东小市西。清康熙年间建精忠庙,祭祀宋将岳飞父子。庙侧建喜神庙(一说天喜宫),祀喜神,即戏神翼宿星君,为戏曲祖师神。清廷管理民间戏曲的机构梨园子弟公所,又称梨园会馆,就设在精忠庙侧喜神殿,因而通称为精忠庙。由清廷事务衙门派任堂郎中进行管理,主要职责是为内廷传戏,传达政府法令、规定,协助政府管理戏班、戏园、解决艺人内部纠纷,调理艺人间关系,同时为艺人谋取福利等。其首领称庙首,亦称会首,由艺人公推,呈政府有关管理衙门批准,授四品顶戴。若有伶界纠纷,庙首召集各戏班“言公人”开堂公断,难以处理者,庙首则要叩见堂郎中请示处理。高朗亭、程长庚、刘赶三、王兰凤、徐小香、杨月楼、王九龄、俞菊笙、谭鑫培、时小福、余玉琴、田际云等均先后担任庙首或副庙首。中华民国元年(1912)成立“正乐育化会”取代了精忠庙。亦有人将精忠庙、梨园子弟公所、梨园会馆混称梨园馆、梨园公所。

梨园馆　梨园子弟公所之别馆。地址在正阳门外西珠市口,即粮食店南口路西,明代为惠济祠,是“北京伶界于前清雍乾时购置公所两处”(张次溪引中华民国元年《北京新报》文)之一。清代称五道庙,建馆后,称惠济祠梨园馆或五道庙梨园馆。“馆中有楼台,士大夫多在此宴会焉”,“起造祖师殿,以供奉祀香火”,有卷棚硬山式木结构戏楼,“魏长生尝卜居于此”(张次溪《燕归来簃随笔》)。惠济祠梨园馆主要为外籍艺人留驻和住宿、友人小聚等提供方便。清末光绪年间改为天寿堂,光绪五年(1879)成书的《都门纪略》称它为“宴

会之所，并可搭桌唱戏"的天寿堂饭庄。汪桂芬就曾应约"在天寿堂演剧三日"（陈彦衡《旧剧丛谈》），杨小楼、金少山、余叔岩、孟小冬、梅兰芳、马连良等也先后在此演过戏。

正乐育化会（含北京梨园公益会） 戏曲行业组织。中华民国元年（1912）梆子演员田际云与京剧演员余玉琴、杨桂云等倡议，于中华民国三年（一说在中华民国元年）成立正乐育化会取代精忠庙。首任会长谭鑫培，副会长田际云。会内设专人负责处理有关戏曲艺人生活福利事宜，所需费用由各戏班共同负责。同时对艺人之间的矛盾、纠葛、争执等负有调解、裁处的责任。"会里附带办了一个育化小学校，鼓励本界的子弟入校读书"（梅兰芳《舞台生活四十年》）。中华民国元年筹建中的正乐育化会提出改班为"社"。中华民国三年一月二十六日，北京的戏班、科班均改称为"社"。后刘鸿声、俞振庭任会长、副会长。中华民国十七年该会撤销，其职能为北京梨园公益会所取代。梨园公益会是由京剧演员许德义、郝寿臣、侯喜瑞、叶春善、朱文英、王长林等人发起，由尚小云与王琴侬先后任会长，下设若干干事和办事员。由于前门外粮食店南口惠济祠为天寿堂所据有，当即由各班社义演筹资，在前门外樱桃斜街偏西段路北，建造了一座新会址，由时慧宝书写了"梨园新馆"的匾额。王琴侬继任后改称馆长，职能如前。馆中职员均非专职，都是义务办公不误演出业务。馆中办公费用由年终义务戏筹集，会员都发给一枚圆形的徽章。中华人民共和国成立后为北京梨园文艺工会所取代。

通俗教育研究会戏曲股 戏曲研究机构。中华民国四年（1915）九月六日在北京成立。为中华民国政府教育部所辖通俗教育研究会的研究机构。戏曲股主任为黄中恺。戏曲股掌管新旧戏曲调查、排演、改良，市场出售的词曲唱本的调查、搜集，戏曲及评书审核，戏曲研究书籍的撰译，活动影片、幻灯影片、留声机片的调查等五类事项。中华民国六年后再无记载。解散时间不详。

昆弋学会 昆曲、弋腔研究团体。中华民国十一年（1922）由北京大学刘半农发起，先后有郑振铎、孙楷第、佘上沅、马叔平、马隅卿、马初渔、许守白、顾羡季诸人参加。该会宗旨是：提倡和研究昆曲、弋腔艺术；整理、编演昆、弋剧目；介绍昆、弋剧团到国外演出；维持昆弋团体。但由于经费困乏，未能设任专职办事人员，仅流于一般探讨，未见成果。中华民国二十三年刘半农逝世后，该学会结束。

国剧学会 京剧学术团体。中华民国二十年（1931），由齐如山倡导，梅兰芳、余叔岩邀请齐如山、清逸居士、张伯驹、傅惜华等在前门外西珠门口路北聚会组建。学会资金来自各方面资助。清逸居士、齐如山、张伯驹、傅惜华等人组成理事会，下设总务、编辑，审查和收藏剧本、剧照、脸谱、戏台照片、各种乐器及唱片等。还出版了《戏剧丛刊》等刊物。民国二十四年因梅兰芳南下、余叔岩卧病，该学会停办。抗日战争胜利后，在齐如山等人奔走下，于民国三十六年该会又恢复了一个时期，到民国三十七年年底宣告结束。

国剧学会昆曲研究会 昆曲研究团体。中华民国二十七年（1938）傅惜华以国剧学

会的名义，组建了昆曲研究会。会长曹心泉，主持人傅惜华，顾问有王季烈、俞振飞、韩世昌、许雨香、包丹庭、童曼秋。导师有田瑞庭、高步云、亓伯维、侯瑞春等。会址在北京西长安街。每周授课两次，场面（昆剧锣鼓）教师先后有唐春明、松文明。每星期六晚上，由韩世昌先后教授《游园惊梦》、《小宴惊变》二剧。会员有陆宗达、吴镜汀、陈古虞、张荫朗、刘吉典、吴龙起、傅雪漪等。前后共办七期、授曲近四十出（折）。举行学术讲座二次，王季烈讲作曲，俞振飞讲唱法。民国三十二年夏，在长安戏院进行彩排演出。出版了《昆曲彩爨集》。同年秋该会停办。

北平昆曲学会　昆曲研究团体。中华民国三十七年(1948)秋在北京组建。借原昆曲研究会旧址作为学习排练场所，聘请傅惜华、俞平伯、夏仁虎为顾问，韩世昌为导师，高步云授曲，傅雪漪、吴镜汀、吴龙起、张琦翔、许希道、李体扬负责会务。会员基本为昆曲研究会及藕香社同人。每周在北平电台或胜利电台播唱昆曲剧目一二折，用所得播音费作为教师的车马费和杂项开支，不足时由会员资助。不久因经费无力支持而停办。

中华全国戏曲改进委员会　戏曲顾问机关。1949 年 10 月 2 日在京成立，由戏曲界代表与文化部戏曲改革工作人员组成。地址在南河沿南夹道六十三号小红楼。主任委员周扬，委员有田汉、欧阳予倩、洪深、杨绍萱、马彦祥、李伯钊、赵树理、阿英、翦伯赞、老舍、艾青、曹禺、马少波、阿甲、刘芝明、李纶、马健翎、张梦庚、王亚平、伊兵、郑振铎、周贻白、焦菊隐、王瑶卿、尚和玉、萧长华、王凤卿、马德成、梅兰芳、周信芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、谭小培、金仲仁、鲍吉祥、高百岁、俞振飞、袁雪芬、刘南薇、龚啸岚、韩世昌、连阔如等四十三人。委员会的任务是审定戏曲改进局所提出修改与编写的剧本；对戏曲改进工作的计划，政策及有关事项向文化部门提出建议。筹委会于 7 月举行会议，建议文化部对旧剧中宣扬麻醉与恐吓人民的吹封建奴隶道德与迷信者、宣扬淫毒奸杀者、丑化和侮辱劳动人民形象者，应分别情况予以修改或停演。无论修改旧剧或创作新剧，都应保存京剧和各地方戏原有的特点和优点。

北京出版社　综合性出版社。其前身是 1949 年由郭镛等创建的私营大众书店。曾出版由中央戏曲改进局主办，马彦祥、杨绍萱为主编的《新戏曲》月刊共六期。1953 年改组为大众出版社，1954 年公私合营后易名北京大众出版社。1956 年 9 月正式建立北京出版社。周游任社长，王宪铨任编辑部主任，郭镛任经理部主任。设有社务委员会。1968 年该社被撤销。1978 年恢复建制。王定坤任社长，王宪铨任副社长，樊亢任总编辑。先后出版的戏曲书籍有《京剧汇编》(一至一百零六)、《北京市戏曲剧目选》、《高举革命红旗、发展戏曲艺术——戏曲现代戏讨论集》、《和青年演员谈学艺》、《京剧花旦表演艺术》、《京剧表演艺术杂谈》、《学戏和演戏》、《郝寿臣铜锤唱腔集》、《京剧漫话》等。

旧剧改进科　戏曲管理机构。1949 年 8 月初建立。地址在东单三条西口路南。科长张梦庚、副科长杨成祥。成员有阿甲、方华、王颉竹、齐济民、李苏、王双来、王怀胜、李崇、

华潜、袁韵宜、张仲杰等。主要是负责戏曲改革工作，提高戏曲从业人员的素质。开办戏曲讲习班，为民间职业剧团派遣辅导员。戏曲讲习班的授课教师有欧阳予倩、田汉、杨绍萱、马少波、王亚平、阿甲、洪深、张梦庚、李伯钊、曹禺、马彦祥等。第一期六个月，第二期四个月。学员共计二千零四十余名。举办了庆祝北京解放一周年的“新戏曲运动周”。提出“胜利新年，唱新的，听新的”。演出了《野猪林》、《李自成》等十余出京剧；《新献花》、《刘胡兰》、《兄妹开荒》等评剧。学员们组建了戏曲讲习班同学会，连阔如任主任委员。提出“加强团结、领导学习、发动创作、推动业余，有步骤地推动戏曲改革”的口号。女演员还组织了戏曲界妇女联谊会。

中国戏曲研究院　　戏曲研究机构。1951 年 4 月 3 日成立于北京。其前身为抗日战争时期创建于陕甘宁边区的延安平剧研究院，抗战胜利后转移到晋冀一带，改称华北平剧研究院。1949 年迁至北京，属中央文化部戏曲改进局，改称京剧研究院，1951 年扩充为中国戏曲研究院。梅兰芳任院长，程砚秋、罗合如、马少波、张庚(1953)、周信芳(1955 年)、晏甬(1959)、任桂林(1963 年)先后任副院长。建院时，毛泽东题词：“百花齐放、推陈出新”，周恩来题词：“重视与改造、团结与教育，二者均不可缺一”，成为研究院和全国戏曲工作的指导方针。研究院宗旨是加强戏曲艺术研究，继承和发展戏曲优秀传统，提高戏曲创作和培养新的人才。当时任务是整理改编优秀传统剧本，结合实践进行实验研究示范演出，改进戏曲教育，用科学方法培养青年戏曲演员和戏曲工作干部。院部分设研究室、编辑室、资料室和办公室。下辖京剧实验工作团第一、二、三团、曲艺实验工作团和评剧团。已组建的戏曲实验学校归属研究院。1953 年二月成立了艺术委员会，以梅兰芳、张庚分任正副主任；研究室改为艺术处；编辑室改为编辑处；院部增设政治处；所属三个京剧实验工作团合并为中国京剧团；评剧团改称中国评剧团；曲艺团划归北京市；此后东北戏曲学校迁京并入戏曲实验学校，称中国戏曲学校。1955 年初所属剧团、学校独立，研究院遂成为研究戏曲理论和指导戏曲改革的研究机构。院内分设剧目研究室(主任郭汉城)、戏曲史研究室(副主任杜颖陶)、音乐研究室(主任马可)、表演导演研究室(主任阿甲)、舞台美术研究组、编辑室、资料室和办公室。1958 年研究院筹建中国戏曲学院，1959 年 10 月正式成立，张庚、晏甬为正、副院长。1961 年中国戏曲研究院改属中国戏曲学院，成为戏曲研究所，郭汉城任所长。1964 年恢复中国戏曲研究院建制。1966 年“文化大革命”开始后学术活动完全中断，1969 年全院人员下放“五七”干校。1976 年文化部筹组文学艺术研究所，调集原中国戏曲研究院部分成员组成戏曲研究室，1979 年重新组成戏曲研究所，属文学艺术研究院。

1955 年改组后，曾连年举办一、二、三届戏曲演员讲习会及梅兰芳舞台艺术研究班，集中全国各剧种的众多优秀演员进修学习，交流经验；多次举办戏曲编剧、导演、音乐、舞台美术和戏曲史、戏曲理论的专业研究班、进修班、讲习会，培训各地的戏曲创作干部、研究人员以及各专业本科生和研究生。经过培训和毕业的同志，大多成为各地戏曲团体及创

作研究部门的专业骨干。编辑出版戏曲剧本集《京剧丛刑》三十二集(后由中国戏剧出版社续出至五十集),《评剧丛刊》十五集(与东北评剧剧目整理委员会、北京市戏曲编导委员会、天津市剧本创作室合编),《戏曲选》六卷(收入1949年以来整理、改编、创作的优秀剧本四十六个),《戏曲剧本丛刊》二集(收入现代戏剧本十一个);1957年起编辑出版院刊《戏曲研究》、《戏曲音乐》与《中国古典戏曲论著集成》、《元代杂剧全目》、《明代传奇全目》、《明代杂剧全目》、《清代杂剧全目》、《京剧剧目初探》、《中国戏曲史稿》、《中国戏曲艺术概论》稿等。此外,为教学需要,曾编写专业课程教材多种;《戏曲演员学习小丛书》两辑二十五种;记录演员的艺术经验,京剧曲牌、曲谱、锣鼓谱、唱腔选、唱工讲话等的戏曲基本知识普及读物多种。研究院多年来搜集收藏的戏曲图书、古籍善本、稀有唱片、新老剧本、录音录像、专题剪报及陈列室收藏的珍贵戏曲文物、图片剧照等为院内外戏曲研究工作者提供了丰富的研究资料。

中国艺术研究院戏曲研究所　戏曲研究机构。原为1951年成立的中国戏曲研究院,1979年并入文化部文学艺术研究院(后改中国艺术研究院),改称现名。全所九十人,下设:戏曲史研究室,戏曲文学研究室,戏曲导演、表演研究室,戏曲音乐研究室,戏曲舞台美术研究室,戏曲文献研究室,当代戏曲研究室,少数民族戏曲研究室,《戏曲研究》编辑部,戏曲史陈列室,戏曲图书资料室,戏曲音响资料室。该所致力于系统地研究中国各戏曲艺术的源流、现状、发展及改革,研究各地方各民族戏曲的艺术风格和特点,以发扬优秀的民族艺术传统,促进戏曲艺术的革新以及培养戏曲理论人才为宗旨。近年来主要研究成果有《中国戏曲通史》、《戏曲艺术论》、《戏曲剧目论集》、《张庚戏曲论文集》等。该所承担的艺术学科、国家重点研究项目有《中国戏曲通论》。该所藏有的图书、音响资料多为珍贵资料。所刊《戏曲研究》发表了不少有见地的戏曲史论文章、在国内外具有一定影响。

北京市戏曲研究所　戏曲研究机构。前身为1953年初成立的北京市文化局戏曲编导委员会,后改称北京市戏曲编导委员会。1962年正式成立戏曲研究所。荀慧生任所长。1966年"文化大革命"开始后被撤销编制,1979年底恢复建制,由马少波任所长。该所任务是以整理著名京剧老艺人的艺术实践经验和搜集、整理、研究出版京剧剧目。建所以来,编撰出版了《京剧表演艺术杂谈》(钱宝森)、《京剧花旦表演艺术》(筱翠花)、《学戏和演戏》、(侯喜瑞)、《徐兰沅操琴生活》、《京剧汇编》(一百零七集)、《戏曲论汇》(一集)、《戏曲艺术讲座》(七集)和散见于报刊有关编、导、演的评论文章。还对包括重名剧目在内的五千余个京剧剧目的源流进行了考证。在二十世纪五十年代挖掘出了传统剧目一千多个,戏曲图书两千册,以及戏曲期刊和其他珍贵戏曲研究资料等。

中国戏剧家协会　群众团体。1953年成立。原为1949年组建的以田汉为主席,张庚、于伶为副主席的中华全国戏剧工作者协会。宗旨是促进戏剧家自我教育,促进戏剧创作、艺术改革、理论研究和国际、国内艺术交流。1953年改用此称。1966年"文化大革命"

开始后停止活动，1978 年恢复。曹禺任主席，马彦祥、关肃霜、李伯钊、陈白尘、张庚、张君秋、阿甲、沈西蒙、吴雪、金山、赵寻、袁雪芬、黄佐临、常香玉任副主席。剧协恢复后的任务主要是促进戏剧创作和舞台艺术的繁荣，活跃戏评论和理论研究，搞好戏剧界的学习、团结和福利，加强对外戏剧文化交流。1980 年 5 月第三届常务理事(扩大)会议，通过中国戏剧家协会章程。剧协主办的刊物先后有《人民戏剧》、《剧本》、《外国戏剧》、《戏剧论丛》、《小剧本》等。至 1982 年会员发展到 5000 余人

人民音乐出版社　原名音乐出版社。1954 年 10 月成立于北京。现地址在复兴门外翠微路二号。由中国音协出版部(北京)与上海新音乐出版社合并组建，第一任社长赵沨，总编辑孙慎，副总编辑章枚、钱君锦。1970 年并入人民文学出版社。1974 年恢复建制改用现名。编辑部下设八个编辑室。三十余年来，该社编辑出版各种音乐作品和论著五千余种，其中戏曲音乐理论作品等二百余种。包括戏曲音乐研究丛书、戏曲音乐论著《马可戏曲音乐论文集》、《论柳子腔》等多种及戏曲音乐作品(《京剧著名唱腔选》上、中、下，京剧现代戏主旋律、总谱等及其他剧种的作品)等等。

中国戏剧出版社　中国戏剧家协会所属出版机构。1957 年成立。田汉任社长，孟超、葛一虹为副社长。1958 年宝文堂书店并入中国戏。1960 年至 1966 年并入人民出版社，成为该社的戏剧编辑室。1980 年恢复原建制，仍属中国戏剧家协会领导。业务范围是保存与积累中外戏剧遗产，整理与注释古典戏曲文献，促进与反映戏剧创作，推荐戏剧理论研究成果，介绍中外剧作家，导、表演艺术家的创作生涯和艺术经验等。定期出版《戏剧报》、《剧本》、《外国戏剧》等刊物和《中国戏剧年鉴》、《中国传统戏曲剧本选集》(一至四集)、《成兆才评剧剧本选集》、《京剧丛刊》《中国地方戏曲集成》、《关汉卿戏曲集》、《程砚秋文集》、《梅兰芳演出剧本选集》、《地方戏曲选编》、《评剧大观》(一至五)，《王国维戏曲论文集》、《中国古典戏曲论著集成》(一至十)、《戏曲演唱论著集释》、《戏曲艺术论集》、《中国戏曲史讲座》、《中国戏曲通史》(上、中、下)、《戏曲文物丛考》等。此外还出版多种戏曲专业教材和剧本。

宝文堂书店　1954 年公私合营后专门出版通俗读物。1958 年并入中国戏剧出版社，但仍保留宝文堂名义。该店 1862 年(一说 1867 年)创建。首创人刘永福。该店主要经营账簿、文房四宝，同时出版戏曲剧本。曾出版了《梁山伯与祝英台》、《将相和》、《金玉奴》、《群英会》等京剧一百一十余种。《小女婿》、《刘巧儿》、《罗汉钱》、《二兰记》、《秦香莲》等评剧及其他地方戏剧本八十余种。

中国戏剧家协会北京分会　群众团体。地址在北京西长安街七号。1963 年 2 月 28 日成立筹委会。曹禺任主席，马连良、韩世昌、张梦庚、李再雯、李桂云任副主席，委员三十五人。“文化大革命”中筹委会停止工作，1978 年 9 月恢复运转。1980 年 6 月中国戏剧家协会北京分会正式成立，主席曹禺、副主席张梦庚、夏淳、马少波、赵燕侠、胡沙、李桂云、马

祥麟、魏喜奎。理事六十九人。分会主要任务是在中国共产党领导下，团结北京市戏剧工作者与业务骨干，着重提高中青年会员素质及业务水平，促进艺术交流与戏剧艺术的繁荣和发展。分会下设创作、评论、艺术三个工作委员会。组织流派艺术讲座、话剧表演艺术讲座，与市文化局共同组办北京市戏剧创作演出评奖活动和新创作剧目评奖活动，编辑、出版流派艺术丛刊，筹办并出版了《北京戏剧报》(后改名《北京戏剧电影报》)，举办了“舞台美术展览”，与北京市摄影协会同办“舞台美术摄影作品展”，并不定期组织剧作家到工厂、农村等地参观访问，为剧作家创造有益于创作的环境与条件。截止到1982年底，会员发展到六百五十余名。

文化艺术出版社 综合性出版机构。于1980年3月成立，社址在前海西街十七号。出版的戏剧论著有张庚《戏剧艺术引论》、董维贤著《京剧流派》以及《中国艺术年鉴》、《交流剧本》、《戏曲艺术》等。

中央人民广播电台文艺部戏曲组 1949年6月，北平新华广播电台组建文艺科，设戏曲股，陈开任副股长。12月5日改称中央人民广播电台，设戏曲组，开设《对戏曲工作者广播》专栏，播出张庚、马彦祥、马少波、张东川等人的谈话及文章。多年来开设了《戏曲剪辑》、《戏曲选粹》、《优秀传统剧目选播》、《戏曲舞台上的年青人》、《广播剧院》、《剧场实况转播》、《戏曲晚会》、《大家跟着唱》、《戏曲专题节目》、《戏曲选段欣赏》、《戏曲选段介绍》、《听戏谈戏》、《戏剧爱好者》等欣赏性专题节目，《京剧常识》、《京剧音乐常识》、《京剧声腔介绍》、《流派千秋》、《地方戏曲介绍》、《各省都有什么戏》、《戏曲演员谈唱腔》、《神州剧坛》等知识性专题节目，《在祖国各地的新戏曲》、《首都舞台一周巡礼》等报导性节目，《戏曲评论》、《剧目介绍》、《对戏曲工作者广播》、《演员介绍》等述评性节目，《戏曲广播杂志》、《听众信箱》、《听众点播的戏曲节目》、《演员与听众》、《戏曲之友》、《听众与戏曲》等综合性节目，播出过李少春、杜近芳、袁世海、马连良、叶盛兰、萧长华等演员所演出的剧目、唱段等。此外还有戏曲广播剧。

中央电视台文艺部戏曲组 1958年5月开始试播文艺节目，实况转播剧场演出的戏曲节目，如梅兰芳主演的《穆桂英挂帅》，尚小云主演的《双阳公主》，荀慧生主演的《红娘》，马连良、张君秋主演的《三娘教子》，张君秋、叶盛兰、杜近芳主演的《西厢记》等。1960年开始运用电视手段进行再创造的演播室现场直播，如《半把剪刀》、《挡马》、《杜十娘》、《红灯记》、《双玉蝉》、《祥林嫂》、《李慧娘》等。1964年12月底，首次用录像带录制(黑白)常香玉主演的《朝阳沟》(选场)、《红灯记》(选场)并播出。1973年后引进了彩色录像设备，录制并播出传统剧目一百五十余出。1978年成立了文艺部戏曲组，杨洁、莫瑄先后任组长。开设《戏曲常识》、《百花园》、《戏曲集锦》等栏目。在实景里录制传统剧目，如杨洁导演的京剧《香罗帕》、评剧《恩仇记》。莫瑄导演的京剧《桃李梅》、昆曲《琴挑》以及现代剧目《小院风波》等，从而产生了一种新的艺术形式——戏曲电视剧。

北京人民广播电台戏曲组 1977年组建，归属北京人民广播电台文艺部领导。李

曼宜、王瑞年先后任组长。该组以播出京剧、评剧、河北梆子为主，兼顾南北地方戏曲。设《戏曲选段介绍》及《戏曲选段欣赏》等栏目，播出流派、名家、名段唱腔。主办多次专场演出活动，如荀派艺术演出、北京京剧院青年演员演唱会、裘派艺术专场演出、京剧流派艺术演唱会以及北京市职工京剧演唱会等。

作坊与工厂

马良正胡琴铺 戏曲乐器店铺。清光绪中叶（具体时间不详），由马良正在宣武区东琉璃厂东口建店开业。自任技师，收徒史善朋、傅历山、张蓬达、张志敏等传授京胡工艺。中华民国二十七年（1938）其子马文元继承父业。1956年并入北京民族乐器厂。

德聚盔头店 戏曲盔帽头饰店铺。清光绪二十九年（1903）由一曹姓者出资在陕西巷内中段路西建店开业。聘请李永平为制作师，招徒数人，主要为富连成科班承做并经营戏曲头饰、盔头，髯口等。中华民国三十五年（1946）倒闭。

三顺戏衣庄 戏曲服饰店铺。创建于中华民国八年（1919）。由李书舫（原为估衣行，建店后为掌柜）、李子厚（原为估衣行，后转为本店股东）、李春三人合伙在北京西草市七号开业。余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、谭富英、奚啸伯、杨宝森、梅兰芳等均曾到该店订做服装。梅兰芳首次赴日的服饰设计与承做均出自李春之手。1952年，李书舫患病，由孙如民代理掌柜。1956年7月并入北京剧装厂。

久春号戏衣庄 戏曲服饰店铺。中华民国九年（1926）由张华亭、张月坡邀徐德来、李一鸣为画师（服饰设计）在前门大街十号立店开业、开始是经营估衣代营戏衣。后改为专门承做、经营戏衣。中华民国二十九年店铺失火，负债倒闭。后由张月坡独资偿债，修葺店铺，仍以原字号经营。承做富连成科班、中华戏曲学校、荣春社科班等定制的戏衣。河北梆子演员李桂云等亦曾在该店定制服饰。1956年并入北京市盔头生产合作社。

隆盛斋 戏曲靴鞋店。中华民国九年（1920）由一高姓者出资，在前门外大齐家胡同立店开业。专门制作、经营戏曲厚底、薄底、履、皂靴、鞋类产品。凡该店产品皆在靴鞋内附有靴子高的标记，同行均称该店为“靴子高”。停业时间不详。

双兴戏衣庄 戏曲服饰店铺。中华民国九年（1920）由一高姓者联同李相成、李树勋、徐广等数人邀聘一位姓蒙的作为画师（服装设计），在前门外珠市口南庆仁堂药店南侧立店开业。原为制作经营估衣兼营戏衣，后撤销估衣业务，专门经营和承做戏曲服饰。1956年7月并入北京市服装厂。

把子魏 戏曲把子作坊。是忠山号、永平号两家刀枪把子铺的总称。中华民国十年（1921）由魏忠山、魏永平、魏永廷三兄弟组办，招收学徒一名，在西草市一百零七号立店开

业，店名忠山号。中华民国十五年，魏永平自立永平号，但仍与忠山号同样在所做的把子上示以“把子魏”的标记。把子魏善于承做难度大、工艺精、样式美的道具，且坚固耐用，打、舞称手，但价格高于别家店铺。杨小楼、李万春、高盛麟、李少春等均曾在该作坊订做把子。1956 年 7 月并入北京市剧装厂。

永聚成戏衣庄　戏曲服饰店铺。中华民国十三年(1924)由姚荣全、宋悦亭、董维章联合组店。邀聘张斌禄为服饰设计。既为名家承做高档服饰，又为各省、市、县剧团承做中低档服饰，曾为马连良承做过演出服装。中华民国二十六年七七事变前后倒闭。

滕记戏衣庄　戏曲服饰店铺。中华民国十九年(1930)前后由滕清修自己出资并经营，在西草市四十四号立店开业。聘请赵群堂、张升为画师，主要是承做和销售戏衣。1952 年关闭。

三义斋　戏曲靴鞋店铺。中华民国十九年(1930)由刘景兴、赵紫仪和京剧净脚演员侯喜瑞合作，在西草市中间路东立店开业。主要业务是经营和承做薄底、厚底、登云履、夫子履、方口皂等。中华民国二十六年七七事变后，赵、侯二家退股，刘参加了抗日军队，三义斋关闭。后在三顺戏衣庄李书舫的协助下、改由陶亮臣主持，仍用原字号重新开业，1956 年 7 月并入北京市剧装厂。

宝安灯光布景社　戏曲布景制作厂家。中华民国二十年(1931)由吴保安、吴长海父子在前门外陕西巷五十六号立店开业。原名保安布景社。中华民国二十九年扩建，增添了电器照明后，始改现名。该社专为戏曲团体设计、制作灯光布景，既接受承做加工项目，也经营产品出售和租赁业务，并向租出单位提供操作人员。先后曾为梅兰芳京剧团、程砚秋京剧团、富连成社、永春社、华北评剧社、莲剧团、中国旅行剧团、北京剧社、上海影星剧团等制作灯光布景。中华人民共和国成立后，吴长海参加中国京剧院工作，该社遂告歇业。

史善朋竹琴社　戏曲乐器店铺。中华民国二十一年(1932)由史善朋自任技师并主持经营，在李铁拐斜街八十一号建店开业。先后收谭显德、史志义、郑贵荣等十一人为徒，传授制琴技艺。史氏根据京剧特点以及演奏者手法的握力轻重、地理气候的差异，严格进行制作，其成品被内行人称作“美术胡琴”。中华民国二十八年该社迁至琉璃厂西口六十七号。其长子史致贤继其业，1956 年并入北京市第一乐器生产合作社。1982 年史优生(史善朋之孙)继操祖业，于南新华街七十二号宅内，沿用原字号挂牌开业。

三义永戏衣庄　戏曲服饰店铺。中华民国二十三年(1934)前后由韩佩亭、韩文祥兄弟创建。地址在煤市街七十八号，聘请何庆昌画活，韩泽芳承做，收徒李德林、刘森甫等数人建店开业。该店曾为梅兰芳、李玉茹、陆素娟以及富连成、荣春社两个科班承做服饰。中华民国二十九年增添租赁业务。中华民国三十四年，韩泽林继任经理。1957 年公私合营后改为三义永戏曲服装租赁社。1966 年“文化大革命”开始后停业。

华商号盔头铺　戏曲盔帽头饰店铺。中华民国二十四年(1935)由绰号“髯口周”的

一周姓者筹资在前门外大蒋家胡同西口路北建店开业。主要经营和承做各种软硬头巾、盔头、髯口、旦脚头饰等。中华民国三十五年倒闭。

天盛号盔头铺 戏曲盔帽头饰店铺。中华民国二十四年(1935)前后,周文敏携同全家在前门外赵锥子胡同路北立号开业。。经营和承做软硬头巾,盔头、髯口、旦脚头饰等。1955 年并入北京市盔头戏具生产合作社。

裕鸣戏衣庄 戏曲服饰店铺。中华民国二十四年(1935)由徐德来掌柜,邀聘刘鸿瑞为画师,在鹞儿胡同路南福山会铺内立店开业。主要承做和销售戏曲服饰。中华民国三十六年倒闭。

鸿顺戏衣庄 戏曲服饰店铺。中华民国二十八年(1939)间,由关宏宾为东家,高玺振掌柜,请尹元贞为画师,在崇文门外东晓市财神庙立店开业。主要承做、经营戏曲服饰。中华民国三十四年关闭。

新华戏衣庄 戏曲服饰店铺。中华民国二十八年(1939)由马志中(上海黄金大戏院驻京邀角人员)出资,张启源掌柜,邀聘尹元贞为画师,在前门外棉花三条立店开业。其主顾多为应邀赴沪演员,如白玉霜、李玉茹、储金鹏等。中华民国三十七年因时局动荡而关闭。

源兴戏衣庄 戏曲服饰店铺。中华民国三十二年(1943)由赵笑兰出资,曹桐萱掌柜,吴来春二柜,聘请李紫仁为画师,在西草市立店开业。中华民国三十八年赵笑兰撤东后,由曹桐萱自做东家、掌柜,增加高显增画师。该店曾为李世芳、童葆苓、吴素秋等承做服饰。并曾为西北一个剧团承做一份全箱。1956 年 7 月并入北京市剧装厂。

德华灯光布景社 戏曲布景制作厂家。中华民国三十三年(1944)由马德山偕弟马德富、马毓辰及子马增晃在南新华街前孙公园二号建厂开业。始称德华电料行,1952 年增设制景业务后,正式改称现名。承做软硬立体布景、机关砌末、各类灯光、节光器、配电盘等。并且生产出以汽灯为光源的聚光灯。既出售也租赁,并为应用单位提供操作人员。常年与鸣春社、永春社、再雯社以及梅、尚、程、荀、马、谭等京剧团体有业务合作关系。1956 年公私合营,1960 年并入三义永服装租赁社。

聚顺盔头铺 戏曲盔帽店铺。中华民国三十四年(1945)由绰号“大棒槌”的一徐姓者出资并经营,邀聘李永平为盔头制作师,王章为画师,招徒数名,在西草市北口路西一百零八号立店开业。后由徐之子“小棒槌”承业经营。中华民国三十七年由甄淑琴典作铺东,其夫杨宝田掌柜,增加了制作人员。1955 年并入北京市盔头戏具生产合作社。

鸿兴长盔头店 戏曲盔帽店铺。中华民国三十六年(1947)由赵洪禄创办,在前门外西草市中段路东立店开业。赵本为“盔头曹”徒弟,立店后自任技师,携妻洪珊、妻弟洪斌等制作、经营。承应盔头、髯口、旦脚头饰等项。1955 年并入北京市盔头戏具生产合作社。

北京人民广播器材厂 音像制品生产企业。1950 年 5 月在德胜门内大街草厂大

坑，由上海迁京的人民唱片厂和北京广播器材修造所合并组成。卢克勤、吉联抗任厂长，王元石任副厂长。该厂设唱片车间，出版牌号为“人民唱片”。厂内还设有文艺科，负责编辑音乐、唱片节目。所出戏曲唱片有梅兰芳、程砚秋、马连良、杨宝森、郝寿臣、金少山、张君秋等京剧演员的剧目，小白玉霜等评剧剧目以及魏喜奎等曲剧剧目等。1952 年 8 月文艺科并入中央人民广播电台文艺部，1954 年 8 月，北京人民广播器材厂唱片车间迁回上海。

北京市第一乐器生产合作社　乐器生产企业。1954 年元月在和平门外南新华街南口建店开业。由董玉光、赵金华、高洪章、林万祥、韩凤仪、张国勤、司德文、梁寿昌等人倡议并创办。随即有虎恩林、盖相东、大众、文声斋、史善朋、元音斋、新声斋、声和斋、明音斋、德盛永、德昌永、德利永、德盛昌等作坊和康双全、周发岐、高洪凯、张荣明、刘广巨、张耀清、傅宝利、杨天来、马玉田、周永生、刘宝林等二十余名个体劳动者先后参加。政府派金福林任书记，公推韩凤仪为主任。生产乐器有京胡、二胡、板胡、高胡、中音胡、低音胡、四胡、坠胡、三弦、琵琶、月琴、秦琴、阮、笙、管、笛、箫、海笛、唢呐、扬琴、木琴、板、鼓、梆子、锣、镲、铙钹、钟、磬等三十余个品种。1960 年 10 月并入北京民族乐器厂。

民族乐器购销联营组　乐器联合经营企业。1954 年在北京宣武区琉璃厂组建。由文盛斋、文兴斋、马良正、公和兴、友联、古源阁、陈绍轩等户乐器作坊联合而成。实行联购、联销、联合经营方式，1956 年并入北京民族乐器厂。

中国京剧院舞台美术厂　戏曲舞台美术设计、制作工厂。1955 年建立。李学武、赵金声、郭大有先后任厂长。设美术设计室及制景、道具、服装、盔头等车间。建厂近三十年，担负了中国京剧院演出的二百多出剧目的舞台美术设计和制作。并为北京京剧院演出的《海瑞罢官》、《赵氏孤儿》、《青霞丹雪》、《洛神》，中国戏曲学校的《四川白毛女》，天津京剧团的《火烧望海楼》，云南京剧院的《黛诺》，新中华河北梆子剧团的《陈妙常》、《蝴蝶杯》，张家口市京剧团的《八一风暴》，淮阴市京剧团的《野皇妃》以及日本国前进座的《林冲》等剧目承担舞台美术设计和服装、道具、布景、盔头等制作业务。

北京市盔头戏具生产合作社　戏具生产企业。1955 年 4 月 1 日由聚顺号、天盛号、洪兴长号、义丰号盔头店铺、作坊联合组成。在前门外东珠市口路南一百七十九号建厂开业。何凤鸣为主任，1956 年增加制作髯口业务，从原有四十六人扩大到二百余人。区政府派杨善禄任书记，安兰坡任合作社主任。“文化大革命”期间转产小五金，与廊房头务锦匣社合并，为银首饰作花边镶嵌。1975 年合并到无线电元件厂劳动服务公司。1980 年由该厂设建了戏曲盔头道具车间，门市部设在前门外珠市口东大街三百七十号。

北京民族乐器厂　乐器生产企业。1956 年元月于西便门西里十六号建厂。以民族乐器购销联营组为基础，吸收声音斋、振声斋、新中、义和斋、合韵斋、新音斋、声宏斋、宝声斋、天祥益、鲁忠、义和成、德聚永、德顺永、庆和、义成永、赵建章、孙凤廷、新文化、义兴成、新声琴厂等二十七户共同组建。1960 年 10 月北京市第一乐器生产合作社并入该厂，成为

国内最大的民族乐器综合性生产基地之一。首任厂长陈绍轩，书记金福林。该厂坚持生产与科研相结合，制作者与专家相结合，传统工艺与现代技术相结合。挖掘并生产出中国古乐器，改革了传统乐器和民族乐器的形式和律制。生产出弦类、弹拨类、吹管类、打击乐等各种乐器近一百一十个品种，约五百余个样式。目前舞台上的四零三、五零一型扬琴，方圆二胡，低音马头琴，加键唢呐，三十六簧笙，排笙等都是该厂创造生产的乐器。其中有十几种分别获国家优秀产品奖、轻工业部优秀产品奖、轻工业部优秀产品奖，不仅畅销全国，而且远销东南亚、香港、日本、美国、加拿大、西欧等国和地区。

北京剧装厂　戏剧服装生产企业。1956 年元月在崇文区东珠市口大街南侧巷内建成。由三顺、双兴、久春号、源兴等戏衣庄和把子魏（把子作坊）、三义斋（靴履店）等十七家私营店铺合并而成。初名北京刺绣剧装厂，为公私合营企业，苏玉宽任厂长。“文化大革命”初期更名为北京剧装厂，改为国营企业。至 1982 年末，该厂职工达五百三十余名。生产戏衣、道具、靴子、水纱等。是全国戏剧舞台用品最齐全的专业厂家之一。尤其注重京剧各流派艺术风格的体现。其产品七十毫米厚底靴、男双刀，荣获部优秀称号，十大团型蟒荣获 1981 年全国百花奖，大龙蟒、靠、披、壁挂等先后在“全国工艺美术品展”、“艺人作品展”等展览会上展出并获奖。1981 年全国剧装评比中，荣获总分第一名。产品有戏剧服装、舞蹈服装、民族服装、演出服装，各种靴鞋、盔头、道具、刀枪把子、髯口头套、男女假发、舞台幕布、戏剧用品以及各种头面，舞狮、跑驴等等。不仅行销国内，不少还远销香港与日、美、法、意等国。

中国唱片社　音像出版机构。1958 年 6 月在北京复兴门外广播大楼成立。社长由中央广播事业局副局长周新武兼任。1960 年柳荫接任社长。该社前身为大中华唱片厂（1950 年）、人民唱片厂（1950 年）、中国唱片厂（1955 年）。该厂是设有音乐、戏曲、文教等编辑组的唱片编辑出版机构。1963 年成立中国唱片发行公司。1982 年 11 月上海、广州、成都分社并入，和中国唱片厂成立中国唱片公司。赵晨、喻万祥任经理，实行唱片编辑生产与发行的统一管理。该公司总共编辑出版了近一百五十个剧种的两千余位演员的唱片和音带，发行达两亿张（盒），其中北京地区的戏曲唱片占有很大比重，专集唱片有：《梅兰芳唱片选集》、《余叔岩唱片集》、《程砚秋唱片选集》、《高庆奎唱片选》、《金少山唱片选》、《刘鸿声唱片选》等。还出版了大批戏曲演员的唱片、音带。京剧有马连良、谭富英、尚小云、裘盛戎、萧长华、姜妙香、叶盛兰、赵荣琛、赵燕侠以及杨秋玲、刘秀荣、刘长瑜、李维康、李长春、孙毓敏、张学津、李崇善、李玉芙等，评剧有小白玉霜、魏荣元、新凤霞、马泰、花月仙、谷文月等，昆曲有白云生、韩世昌、侯永奎、马祥麟、侯玉山、李淑君等，河北梆子有李桂云、李秀芬、王凤芝、刘玉玲等，北京曲剧有魏喜奎、李宝岩、孙砚琴等。另外编辑了一套《京剧资料唱片》，其中包括谭鑫培等二十一位演员的一百零八张唱片。还有一批京剧现代戏唱片。

北京唱片厂　音像制品生产企业。1968 年 2 月在广安门外天宁寺附近建厂。刘孔

任厂长，建厂当年生产出小塑料薄膜唱片三十余万张。1979 年大塑料薄膜唱片投产。该厂生产的唱片节目由中国唱片厂提供，产品由中国唱片发行公司包销。戏曲现代戏有《红灯记》、《京剧及钢琴伴唱》、《沙家浜》、评剧《智取威虎山》、河北梆子《杜鹃山》等。传统剧目有余（叔岩）派《珠帘寨》、言（菊朋）派《二进宫》、高（庆奎）派《辕门斩子》以及程砚秋、梅兰芳、裘盛戎等演出的名剧唱段。此外还有杨秋玲、孙毓敏等中青年演员与评剧、河北梆子、北京曲剧的演出剧目唱段。

戏曲伴奏乐器制作机构一览表

名　称	地　址	经营年代
鹿庚酉	东琉璃厂	清光绪间
张　二	东琉璃厂	清光绪间
利顺斋	打磨厂	清光绪间
儒林斋	打磨厂	清光绪间
隆兴斋	打磨厂	清光绪末
成音斋	打磨厂	清光绪末
宝音斋	打磨厂	清宣统间
兴音斋	打磨厂	清宣统间
庆音斋	打磨厂	中华民国
华音斋	打磨厂	中华民国
施子云	琉璃厂	中华民国

演 出 场 所

北京地区唐代属幽州，辽代为陪都，称燕京，亦称南京。唐代时北京通行散乐，现存云居寺唐塔、辽塔和双林寺经幢上的散乐石雕可见端倪。散乐可随处作场，成为戏曲的摇篮。

金、元时期的北京是北曲、杂剧的发祥地。元大都规模宏伟，商业繁荣，杂剧兴盛，杂剧的演出场所分布在城市内外的商业区。宫苑北侧的积水潭及钟鼓楼地区，是市内最大的商业区。此外还有米市、面市、缎子市、皮毛市，珠宝市、铁市、沙剌（珊瑚）市等市场三十余处。商业区布满酒楼、歌馆、妓院，为乐舞、曲艺、杂剧的演出场所。元黄仲文《大都赋》称："华区锦市，聚万国之珍异；歌棚舞榭，选九州之浓芬。""若夫歌馆吹台，侯园相苑，长袖轻裾、危弦急管，结春柳以牵愁，凝秋月而流盼；临翠池而暑清，搴绣幌而雪暖。"可见歌馆吹台一年四季终无消歇。元夏庭芝《青楼集·志》亦称："内而京师，外而郡邑，皆有谓勾栏者，辟优萃而隶乐，观者挥金与之。"《青楼集》所载名妓如张怡云、南春宴、国玉弟、大都秀、燕山秀等，均皆"得名京师"。而张怡云的妓馆就设在商市繁华的"海子"（积水潭）边。元大都的杂剧演出场所，在文献中未见官方营建的城内专门剧场，仅有歌楼、妓馆、"侯园相苑"以及庙宇乐楼。由于元代庙宇多毁，或于明清间多次重修、改建，故遗迹难寻。

明代宫廷设教坊司、钟鼓司，承应杂剧、戏文。明万历间（1573—1620）又以玉熙宫为演剧机构。今尚存教坊司、钟鼓司及玉熙宫遗址。明代北京商业性戏楼，以富商查氏在前门外肉市营造的"查楼"最为著名，其形制属酒楼兼戏园。乡镇间的庙宇戏楼以密云县古北口的关帝庙戏楼最为典型。该戏楼始建于明后期，清康熙、嘉庆时重修。戏台的台基较高，下有门洞，兼作门楼。戏台面向神殿，较为宽敞，有后台及上下场门，适于庙会社火表演及乡间戏班演戏，属于高台广场的剧场形制。

清代的京都戏曲花雅杂陈，蔚为大观。为维护封建礼教及京城秩序，宫廷曾三令五申不准在内城开设戏园，不准官员和八旗当差人员到外城戏园里去看戏。但紫禁城内及宫苑中却大建戏楼、戏殿、戏亭。王府私宅及缙绅之家也在庭院中纷纷设置类似的演剧场所。另一方面，外城商业区的会馆、酒楼、戏园、茶舍星罗棋布，集中国古典演戏场所之大成。按其不同形制和不同的观众对象，可分为六类。

宫庭苑囿戏楼。清康熙起，宫廷设专门的演戏机构"南府"（后改升平署），建起大小不

等的戏楼。仅三层大戏楼就有五处(紫禁城寿安宫大戏楼、紫禁城宁寿宫畅音阁、圆明园同乐园清音阁、颐和园德和园大戏楼以及行宫承德避暑山庄的清音阁),今尚存紫禁城畅音阁和颐和园德和园两处。两层的中型戏楼有南府(升平署)戏楼、紫禁城漱芳斋戏楼、南海纯一斋戏楼、颐和园听鹂馆戏楼。此外还有在殿内搭设的小型戏台和戏亭,如紫禁城内的风雅存戏台、倦勤斋戏台、景祺阁戏台、丽景轩戏台、南海的颐年殿演剧处、八音克谐乐亭、北海的晴栏花韵戏台等。帝王、皇后大寿庆典时,自西郊圆明园至市中的紫禁城,数十里悬灯结彩,杂陈百戏,一路搭设几十座临时戏台,以示“与民同乐”(参见“文物古迹”部分之《康熙万寿图》及《乾隆崇庆太后万寿图》等)。

缙绅、王府的私宅戏台。清代京都贵族豪绅在府第内建戏台宴饮赏戏之风颇盛。清初戏剧家李渔曾到京师为官僚完颜氏设计建造“半亩园”,内设戏台(清震钧《天咫偶闻》);康熙时洪昇《长生殿》传奇曾在“诸王府及各部大臣”宴集上演出,又曾演出于官绅之室“孙子园”(清王东溆《柳南随笔》);孔尚任的《桃花扇》传奇分别演出于左都御史李木庵宅和清初宰相李霨别墅“寄园”(清孔尚任《桃花扇本末》)。另有郑亲王府戏楼、醇亲王府戏楼、庆亲王府戏楼、恭亲王府戏楼以及那家花园(俗称那王府)戏厅等。其中恭亲王府戏楼迄今保存完好。

会馆演剧场所。北京的会馆起于明代,属官僚士绅同乡或商界同行联谊结社的场所。清代京都会馆林立,多在外城。据光绪《顺天府志》载达四百四十五处,大的会馆往往附设演剧场所。开始具有神祠和商业性宴乐的双重功能,后来成为专门用于宴饮演戏的娱乐场所。现存会馆戏楼以明末清初山西籍商绅所建的平阳会馆戏楼为最早,最大。此外还有浙江籍银号商人建造的正乙祠戏楼等。地方性会馆及戏楼在京都的崛起,为各个地方戏曲入京和留驻提供了条件。

酒楼、戏园。清初京都较大的酒楼兼设演剧场所。除始建于明代的查楼(清代改称“广和查楼”、“广和戏园”)外,还有月明楼、方壶斋等,皆在外城。清中叶乾隆、嘉庆时期,前门、宣武门外酒楼戏园鳞次栉比,不下三十余家。仅二百七十米长的大栅栏,便有中和园、庆乐园、三庆园、庆和园、广德楼、同乐园等六家。戏园逐渐摆脱酒楼的附属地位而自成剧场形制。除建有三面凸出的戏台、较为宽敞的后台、上下场门以外,观众席有池座、散座、二楼官座(包厢)等区分。场内边缘设“兔儿爷摊”,票价最低(清道光华胥大夫《金台残泪记》)。观众席的区分,既有“高低”的等级观念,又有“贵贱”的商业气味。席间不带女座则体现了“男女授受不亲”和不准女客入园的封建意识。清代后期,京都饭庄附庸风雅,多以“堂”称,兼为堂会式的戏园。如宴汇堂、聚仙堂、燕喜堂、禄寿堂、汇元堂、天寿堂、会贤堂、福寿堂等,遍及内外城的主要商业区。

杂耍场馆。杂剧场馆或称“茶园”、“小戏园”。规格较低,一般不演大戏,多是西班(西曲)、从班(小曲)、杂耍班在此作场。京都杂耍场以珠市口南的天桥地区为最,是下层市民

的娱乐场所。清末，此地有艺人搭设的戏棚、茶园或落子馆近三十处。到中华民国时期，才有较为固定的戏曲演出场所，如“歌舞台”、“燕舞台”和“乐舞台”及“城南游艺园”等。除天桥外，还有三大庙市（即东城隆福寺、西城护国寺、南城土地庙）以及地安门什刹海、东西、西单、花市、菜市口等集市，也是杂耍艺人撂地为场和杂耍馆子云集之处。

城乡庙宇戏台。庙宇戏台原为谢神、娱神，后成为演剧场所。今所见庙宇戏台多存留于乡间的龙王庙、娘娘庙、关帝庙、菩萨庙、瘟神庙中。固定的戏台往往设置在山门外或庙门外，为殿宇式，台基大部分高及一人，戏台三面凸出，有后台和上下场门。庙会演戏以节令集会为期，平常使用率不高，因此某些戏楼设有高楼或栏板，以便“封台”。庙宇相对集中之处，则多是数庙共一台。

辛亥革命以后新式戏院渐渐在北京兴起。中华民国二年（1913）夏，前门外柳树井建起“第一舞台”。从此，男女可同坐一包厢内看戏。后来相继有珠市口“开明戏院”、东华门大街“真光剧场”、香厂路“新民戏院”、东安市场“吉祥戏院”、西长安街“新新大戏院”和“长安大戏院”等。新式戏院的主要特征是采用西式的镜框式舞台口，有较大而突出的台唇，台面宽敞；取消上下场门，演员从左右侧上场，便于设置布景；取消台口二柱，采用电光设备，有利于舞台画面和照明；观众座位舒适，剧场秩序改善，注意音响效果等。

中华人民共和国成立后，为适应新的舞台演出，除改建和扩建传统剧场外，还新建了许多剧场。为了便于多功能综合利用，新剧场不仅用来演戏，还可作为其他文娱设施（放映电影），同时兼作会堂。较为普遍的模式是文化宫、俱乐部、影剧院类型，多增设乐池。二十世纪五、六十年代以来，北京新建的大中型剧场有天桥剧场、首都剧场、人民剧场、政协礼堂、工人俱乐部、友谊宾馆剧场、北京展览馆剧场、二七剧场、人民大会堂等。1976 年以后剧场在舞台灯光、音响效果、布景设备、转台吊杆、化装室、卫生间、观众席、休息厅等方面的现代化设施日趋完善。除设备先进的剧场外，各种形式的中小型剧场、传统式戏园、伸出式舞台、露天表演场所、堂会式的馆舍也随同各式宾馆和旅游娱乐设施的建设而出现，为戏曲提供了各种形制的演出场所。

宫廷苑囿、王府戏台

颐年殿　清宫廷演戏场所。康熙时建，位于中南海，原名崇雅殿。乾隆七年（1742）高宗宴王公宗室于此，联名赋诗，改称惇叙殿。后改为颐年殿。现已改建。据升平署档案载：道光、光绪间，曾在此演出连台大戏《雁门关》、《征西异传》、《铁旗阵》、《昭代箫韶》等。演出时间通常在农历十一月至三月的冬、春季节，间或也演承应折子戏。清末应召在此演出的民间戏班有四喜班、玉成班、同春班、丹桂班、宝胜和、义顺和、小天仙等班。中华民国

初年(1912)曾改名“颐年堂”。1949年10月至1966年8月为中华人民共和国国家领导人举行重要会议的地方。1980年后开放,供参观游览。

纯一斋戏台 清宫廷演出场所。康熙时建,为帝妃看戏之处。坐落在中南海(清“西苑”)内,现存,已改称“水台”、“水座”或“凉台”,乾隆时台额为“歌舞升平”,台联为“水中楼阁浮青岛,天上笙歌绕碧城。”(《日下归闻考》)。其形制较有特色,设两层,下层是演出之台,上层为阁楼,台顶中央有方形天花板,打开即为“天井”。砌末、演员可由此吊上放下。上下场门中间有中央宫门,可排仪仗,以便演出特种承应戏。升平署档案载,光绪年间曾在此演出连台大戏,其中光绪二十四年至二十六年(1898—1900)所演《昭代箫韶》系由慈禧指令,将昆曲本翻成皮簧演唱。在此共演出了三十九本,因八国联军入侵,慈禧西行而停演。承应于此的外班有福寿班、义顺和、四喜班、太平和及宝胜和等班。(见左图)





春耦斋戏台 清宫廷演戏场所。康熙时建,乾隆时命名“春耦斋”。坐落在中南海丰泽园纯一斋西侧,为乾隆帝休息之处。斋前有抱厦,凸出于水池之中,池水与纯一斋相连。此台实为游廊中歇息赏景之处、兼用于演出乐舞小戏,乾隆帝常在此观戏。(见右图)

八音克谐乐亭 清宫廷演戏场所。约建于康熙、乾隆时期。坐落在中南海瀛台,现存,修缮完好。瀛台,明代称“南台”、“趺台坡”。清顺治年间在此扩建宫室,作为避暑之所。康、乾时复加修葺,建涵元殿,殿前有台,与四周回廊及对面之香扆殿相连。殿外假山花木间设“八音克谐”乐亭,与暖廊、殿院相接。亭为八角形,有“八音克谐”题匾。《虞舜典》载:“八音克谐,无相夺伦”。八音,指金、石、土、革、丝、木、匏、竹八类乐器之声。亭后之暖廊为乐班出入之处,亭侧有“长春书室”,可在此观赏乐班演奏。

同乐园清音阁戏台 清宫廷演戏场所。建于雍正年间,坐落在圆明园中部同乐园内,是清帝御园的娱乐中心。戏台北向,重檐三层,上层匾额为“清音阁”,中下层匾额分别为“蓬阆咸韺”和“春台宜豫”。各层戏台分别有“天井”、“地井”及机轴,神祇、仙佛可以升上

降下，鬼魅也可由下腾起。台后有扮戏楼五楹。戏台对面为二层看戏殿。据《啸亭杂录》载，乾隆、嘉庆时“上元日及万寿节，皆召诸臣于同乐园听戏，分翼入座，特赐盘餐肴馔”。乾隆皇帝为了联情中外，每于灯节前后在圆明园之正大光明殿赐宴，在同乐园看戏。外藩(指蒙古、旧部、西藏等)年班入观者及各国陪臣一同观览。清宫每逢重大仪典及时令佳节，亦在此排列仪仗。演戏酬节，多则三四天、少则一二天。升平署档案载，道光、咸丰时，除各种承应戏外，这里还演过宫廷大戏《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《征西异传》、《铁旗阵》、《昭代箫韶》、《兴唐外史》等。咸丰十年(1860)被英法联军焚毁，仅存复原之平面图，藏于北京图书馆。

畅音阁戏台　清宫廷演戏场所。清乾隆三十七年(1772)始建，乾隆四十一年竣工。嘉庆七年(1802)、光绪十七年(1891)各修缮一次，1981年油饰修葺一新。畅音阁坐落在宁寿宫阅是楼院内，北向，重檐三层，总建筑高二十米七一。下层称寿台，台基高一点二米，舞台十四米见方。台口四柱，设栏杆。近后台处有阁楼式小台，称“仙楼”。仙楼前有四个“搭垛”供上下，两侧又各设一个搭垛通向中层。中层称禄台，前方之表演区不及寿台的三分之一，后方隔为后台。上层称福台，表演区更小，仅为檐下之一小块，后方亦隔为后台。福、禄、寿三台总面积六百八十五点九四平方米。各台(包括仙楼)均有上下场门。下层宽敞，中、上层窄小。寿台设有活动地板五块，通地下室五口“地井”，与地下室内五口窨井相对，可升降砌末、演员。窨井的中间一口为水井，或谓供特殊演出时汲水用(据宁寿宫太监耿进喜谈，演出承应戏《罗汉渡海》、《地涌金莲》时用水井)，余者为四口空心土井，用以扩大音响共鸣。寿、禄二台上方之天花板各设天井数口，可开可阖。井口设辘轳，供演员、砌末之吊上落下。戏台落成之日，太后祝寿，大小金川祝捷，皆在此演戏祝贺。乾隆五十五年，高宗八旬万寿亦在此举行演出。演出时往往天上、地下、人间三界交错、神鬼杂出、殊为热闹。大戏演出以寿台为主。升平署档案记载，自嘉庆至宣统的百年之间，畅音阁主要用于仪典，只在清光绪三十二年(1906)十一月和十二月演出过宫廷大戏《铁旗阵》第十三至十五本。

漱芳斋戏台　清宫廷演戏场所。乾隆时建。坐落在重华宫漱芳斋院内，现存，修缮完好。戏台北向，两层。下层为戏台，上层为放置砌末之阁楼。台基高约九十厘米，台面约十二米见方，台前有四柱，周围设栏杆。后有扮戏房，台顶天花板有天井通向阁楼，供升降演员、砌末使用。戏台对面有看戏殿，五楹，东西有庑殿，以回廊与扮戏房相通，戏台为内廷主要演出场所。除主要承应宴戏外，庆寿戏、节令戏、宫廷连台本戏亦多在此演出。升平署档案记载，



嘉庆至宣统的近百年间，曾在此演出宫廷大戏《劝善金科》、《征西异传》、《铁旗阵》、《下河

东》、《兴唐外史》、《普天同乐》、《忠义传》、《三侠五义》等。清末升平署外学戏班进宫多在此台演出。

风雅存戏台　清宫廷演戏场所。乾隆年建，坐落在重华宫漱芳斋内。现存，修缮完好。漱芳斋共五楹。后殿内西侧两楹为戏台及后台，各占一楹。东侧为看戏厅。戏台东向，呈亭式、四柱，攒尖式亭盖。台基高零点五米，宽三点九米、深三点五六米，围有矮栏。后面空间高二点二二米。台口上方有乾隆御题“风雅存”匾额。亭柱有乾隆御题联，上联“金掌露浮盘影动”，下联“莲壶风送漏声迟”。亭台后柱之间设屏障，有上下场门。台边两侧有过道通向后台。乾隆时，高宗常在此看戏。东侧看戏厅之壁间，挂乾隆御题匾额“金昭玉粹”。又有乾隆御题联“瑞景琼楼开锦绣，欢声珠阁奏云韶”。据前清遗老中的亲贵传闻，乾隆嗜戏，曾在此亲自演唱，命内侍陪演。因其嗓音低够不上昆弋宫调，故自创一调，半白半唱。内侍学之，称“御制腔”，梨园界谓之“南府腔”。月令承应和九九大庆等演出常用此腔。升平署档案载：道光十九年(1839)十二月二十八日“重华宫带外国人伺候戏”(原注：王大公退出时戏毕)。可见，该处不仅是帝王娱乐之所，也是接待国内外宾客的宴戏之地。

倦勤斋戏台　清宫演戏场所。乾隆时建。坐落在故宫宁寿宫花园倦勤斋内，现存。斋九间，南向，硬山卷棚式项，前有回廊，悬乾隆御笔“倦勤斋”额，用“耄期倦于勤”之意，为乾隆太上皇在花园中憩息之所。斋内模拟江南园林景致，设有木质仿竹篱笆，天花板绘藤萝纹，四壁及窗皆绘竹纹。中心以园林亭台形式设小戏台二，主台为亭式，亭前有一配台，东侧为帝妃看戏之暖阁，二层。阁内有木炕，上置宝座。二台均高出地面，亭台约三点四米见方，四柱、四角攒尖式亭盖，台面空间高二点三三米，围有矮栏，前柱以御制诗句为联，上联“筹深南极应无算”，下联“喜在嘉生兆有年”。后柱之间设屏障，有上下场门，后台极窄，宽一米，仅可容演员穿行，非用于化妆。亭台前之露台无柱无顶，围以矮栏，宽三点三米，深三米。倦勤斋为帝后与嫔妃休息娱乐之处，不宜演大戏，暖阁上层还可俯视配台上的演出。

景祺阁戏台　清宫廷演戏场所。乾隆时建。坐落在宁寿宫颐和轩之景祺阁内，现存。景祺阁南向，宽五楹，上下两层、下层西侧为演戏处。造型奇特，平地无高台，唯以隔断辟为台面，平面呈凹形，凹进处为戏台，左右两侧设上下场门。后墙以写实手法绘廊柱及婴戏，透视有纵深开阔之感，类似西洋式布景。左右侧凸出处之正面，又有两小门，各挂乾隆御题匾额。上额“澄观”，下额“静听”。后墙布景上方



亦有乾隆御制诗“茸治拟菟裘，有亭亦有楼。景祺祝苞茂，荒耄待优游。此日犹勤政，他年

谢告忧。带之未敢必，静以俟天庥。已亥仲夏上瀚御题。”

南府(升平署)戏台　清宫廷演戏场所。乾隆时建，现存，坐落在中南海南侧的南府旧址。坐南朝北，台基高八十三厘米，宽十二米，深十点六六米。台口四柱，四角各有角柱三根。上场门原为城门式，寓“出将”之意；下场门为宫门式，寓“入相”之意。上下场门之间原有大宫门，可排仪仗。据称每年七月十五演《迓福迎祥》，其中有十殿阎君朝贺幽冥教主(地藏王)的情节。幽冥教主坐于大宫门内接受朝拜，极为庄严。戏台两层，下层台顶中央有活动天花板，乃方形天井。砌末、演员可以从天井吊下，阁楼梁柱间设有铁滑轮。戏台对面是帝妃之看戏殿，七楹，乾隆皇帝曾在此看戏。



晴栏花韵戏台　清宫廷演戏场所。乾隆时建。坐落在北海(清“西苑”)漪澜堂东侧之“晴栏花韵”院内，现存，修缮完好。戏台南向，卷棚歇山顶，殿台式，背连湖畔之回廊，台高七十三厘米，宽九点五米，深八米，外围石基上有插装栏杆之痕迹。台口四柱，四角各有角柱三根，台内之上下场门饰为宫门式。后台狭窄，宽不满两米。与戏台对面之“晴栏花韵堂”(看戏殿)相连，构成一个小型的四方院落。“晴栏花韵”匾额为乾隆御题。中华民国时期梅兰芳等曾在此演出。

恒春堂戏台　清宫廷演戏场所。约为嘉庆中叶添盖。坐落在圆明园西部“武陵春色”。戏台北向，重檐二层，上层匾额为“天上云傲”，下层匾额为“壶中仙籁”。台后有戏房五间，戏台对面为恒春堂，五楹，即看戏之处。升平署档案载，道光，咸丰年间，圆明园每逢时令佳节多于各处演承应戏。如嘉庆二十四年(1819)十月初八皇上万寿节，于恒春堂早膳，升平署承应开场戏《万载恒春》、《天官赐福》及六本《五云龙北阙》。咸丰十年(1860)被英法联军焚毁，现有复原之平面图藏于北京图书馆。同治年间曾试图重新恢复若干建筑，恒春堂及戏台被列入修复范围。它也是唯一留有修复烫样(模型)的戏台。

含经堂戏台　清宫廷演戏场所。嘉庆十九年(1814)添盖。坐落在圆明园东侧长春园中路含经堂内。戏台北向，重檐二层，形制与紫禁城漱芳斋戏台略同。上层匾额为“阆苑仙音”，下层匾额为“乐奏钧天”。后台有扮戏殿，五楹，戏台东西侧有庑廊。北边是看戏殿，五楹。咸丰十年(1860)被英法联军焚毁。现仅有复原之平面图，藏于北京图书馆。

恭王府戏台　清代王府演戏场所。咸丰年间(1851—1856)恭亲王奕訢重修王府时建此戏台。坐落在什刹海西侧恭王府内萃锦园中，现存，修葺一新。戏楼南北向，砖木结构，楼顶由三重卷棚相连，内镶藻井天花。戏楼平面依次分为门厅，戏台(含后台)，看戏厅及观戏阁(怡神所)。戏台基高零点五米、宽七点九二米、深七点一米。台口二柱、四周有栏杆。

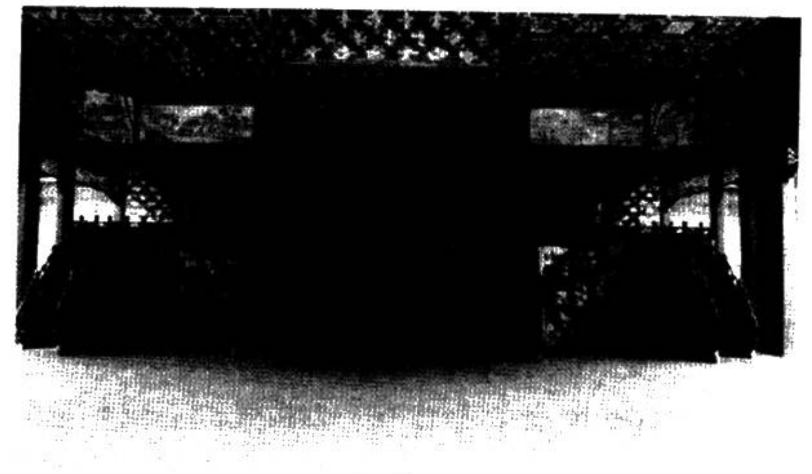
戏厅宽十六点一五米，深十七点二米。置于戏厅后侧的怡神所与戏台等高，共五间，均以木落地罩隔开。同治、光绪期间恭王府蓄有戏班（全福昆腔科班），据周明泰《道咸以来梨园系年小录》载，清光绪十一年（1885）八月初七恭王府堂会，京剧演员何桂山、余紫云、杨小楼、金秀山等参加了演出。

丽景轩戏台 清宫廷演戏场所。光绪十年（1884）添设。坐落在储秀宫后之丽春轩内。现仍存遗迹。咸丰年间（1851—1861）慈禧入宫时曾住储秀宫后殿。光绪十年慈禧五十岁生日，以白银六十三万两重修寝宫，命名后殿为“丽景轩”。丽景轩五楹，是慈禧休息听戏之处。正间两侧设小戏台，朝东，有紫檀雕梅花飞罩。戏台顶棚和墙壁贴藤萝纹壁纸。台左右有上下场门通两耳房，即演戏时之后台。台后是玻璃板墙。东侧为慈禧看戏之处，设宝座床，长丈余，有花梨木雕竹靠背和扶手。宝座南北侧山墙各嵌插屏镜，北侧插屏镜实为暗门，可通耳房。此台仅演戏曲清唱或小戏。中华民国初年，戏台被溥仪小朝廷拆除。

听鹂馆戏台 清宫廷演戏场所。光绪十四年至十九年（1888～1893）建。坐落在颐和园西侧之听鹂馆内。戏台北向，两层。下层为演戏之台，台基高约九十厘米，十二米左右见方，围有栏杆，台口二柱。戏台对面为帝妃看戏的“听鹂馆”。东西两侧有庑殿，以回廊与戏台、扮戏殿相连，组成四方院落。建筑形式典雅别致、精巧。上层亦有舞台，约七米见方。台口有两柱顶立，台面三边有木制栏杆环围。舞台后侧有木制隔扇相隔，其后面为后台，可为演员备场之用。皇家可坐在与舞台相对的画中游亭阁上听戏赏舞，两者相距约六米许。



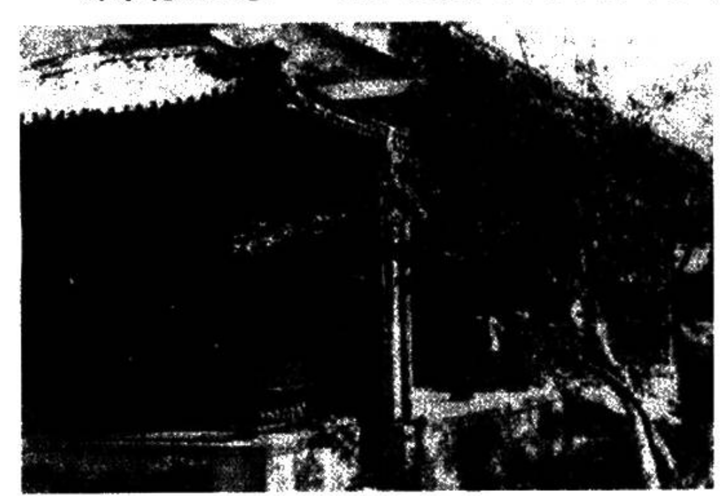
德和园戏台 清宫廷演戏场所。光绪十四年（1888）至光绪十九年建造。坐落在颐和园东侧，现存，修缮完好。戏台形制与故宫畅音阁基本相同。北向，重檐三层，为福、禄、寿三台。下层寿台约十四米见方，台口四柱，近后台处有阁楼式小台，称“仙楼”。后台为扮戏殿。二层禄台、三层福台的面积递减，表演区仅为前檐部分，阁内侧为后台。各台及阁楼均分别有上下场门。寿台表演区有活动地板，设五个地井通地下室。



顶部有活动天花板通向二层，二层禄台亦有天井通向三层福台。天井、地井设辘轳、铁滑

轮，供特殊演出时演员上下。总建筑高二十一米，戏台对面为颐乐殿，是帝妃看戏之处。东西侧各有庑房，以回廊与戏台和扮戏房相通，是王公贵族看戏之处。光绪朝是此台最盛时期，常用来举行庆典和演出承应戏、宫廷大戏。慈禧每从紫禁城到颐和园，必须开锣唱戏。其生日前后则要连演八天，称“前三后五”。据现存升平署档案记载，光绪年间除承应戏《天官赐福》、《恭祝无疆》、《福寿双喜》、《丹桂飘香》、《九华品菊》等外，曾演出连台本戏《昭代箫韶》、《铁旗阵》、《锋剑春秋》、《雁门关》等，并传宫外戏班演出过《芦花荡》、《举鼎观画》、《朱仙镇》、《翠屏山》、《天雷报》、《金山寺》、《伐子都》、《四进士》等。

那家花园戏台 清末民初私人宅第演出场所。坐落在东城金鱼胡同东口北侧那家花园内。那家花园是清光绪年间外务大臣那桐的私宅。宅第主院正中为五楹大厅，并前后出廊，即为演戏厅。东西两侧各有耳房三间，戏台建于主厅与东耳房之间，西向，台基高约一点三米，宽约七米，深约六点五米。四角有四柱，围以栏杆，台后装十几扇隔扇，将前后台分开，台顶天花板雕“卍字不到头”花样，周围三面悬有下垂雕花木檐，是文武场面（乐队）的坐席。戏台和厅内装修全是黄杨木本色，顶悬数架西洋式玻璃多头大吊灯和吊扇。地上摆两座大穿衣镜及许多单双座木架藤椅。白纸墙上挂油画和大挂钟，戏厅靠后部分（西侧）有雕花木栏杆相隔，栏杆后为女席，东耳房充当后台，西耳房为休息厅。东西耳房的山墙各开两门，通向东西游廊。大厅前廊檐下悬楠木横匾，百字篆书“乐真堂”，柱有楹联。厅之南北均有玻璃落地隔扇，厅内及廊下均为水泥花砖地，宽敞明亮。中华民国初花园落成，那桐为其妻过生日，于新落成的戏台作了喜庆演出。北洋政府常借用此处设宴唱戏，谭鑫培、杨小楼、余叔岩、侯喜瑞、梅兰芳、程砚秋、李万春等京剧演员曾先后在此演出。中华民国六年（1917）北洋政府在此宴戏，谭鑫培因病未到，派步兵统领强制谭鑫培带病演出《洪羊洞》，不久，谭去世，这场演出成了谭鑫培的诀别演出。



宫廷、苑囿、王府演出场所附表

名称	地点	年代	保存情况	备注
教坊司	明黄华坊东院	明永乐年间（1403——1424）	久佚	留有地名今东四东司胡同

（续表一）

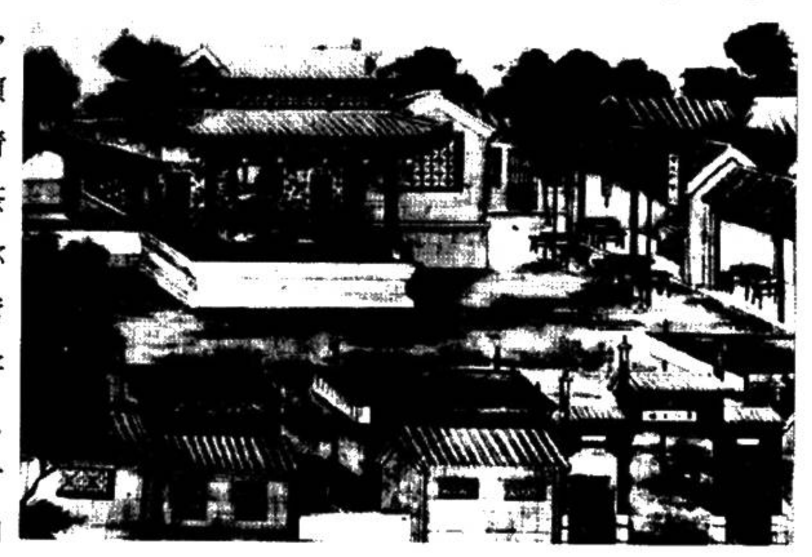
名　称	地　点	年　代	保存情况	备　注
钟鼓司	地安门东南侧	明永乐年间（1403——1424）	久佚	留有地名今之钟鼓胡同
乐成殿	中南海内	明永乐年间（1403——1424）	不存	今之流杯亭处
万方安和戏台	圆明园万方安和	清雍正年间（1723——1735）	1860年毁于英法联军	室内小型戏台
寿安宫戏台	故宫寿安宫院内	清乾隆年间（1736——1795）	不存	三层大戏台
敷春堂戏台	圆明园绮春园内	清嘉庆年间（1796——1820）	1860年毁于英法联军	敷春堂院内
关帝庙戏台	圆明园北远山林院内	建年不详，记有道光四年皇帝在此看戏	1860年毁于英法联军	属于宫苑寺庙戏台
慎德堂戏台	圆明园九州清宴	清道光十年（1830）	1860年毁于英法联军	室内小戏台
展诗应律戏台	圆明园绮春园展诗应律轩院内	清道光初年已存在	1860年毁于英法联军	室内小戏台
生冬室戏台	圆明园绮春园生冬室	清道光初年已存在	1860年毁于英法联军	室内小戏台
庆王府戏台	西城定阜大街庆王府内	清道光年间（1821——1850）	不存	1949年毁于火灾
同道堂戏台	圆明园九州宴院内	清咸丰五年（1855年）	1860年毁于英法联军	为三卷殿形制
郑王府戏台	西城大木仓胡同原郑王府院内	清同光年间（1862——1908）	不存	在王府惠园内
醇王府戏台	西城后海北沿醇亲王府花园内	清同光年间	1963年拆除	现宋庆龄故居草坪处
怡情书室戏台	故宫长春宫怡情书室	清光绪年间（1875——1908）	不存	室内小戏台
肃王府戏台	东交民巷内	清末期	不存	后迁至崇文门
豫王府戏台	今协和医院址	清末期	不存	

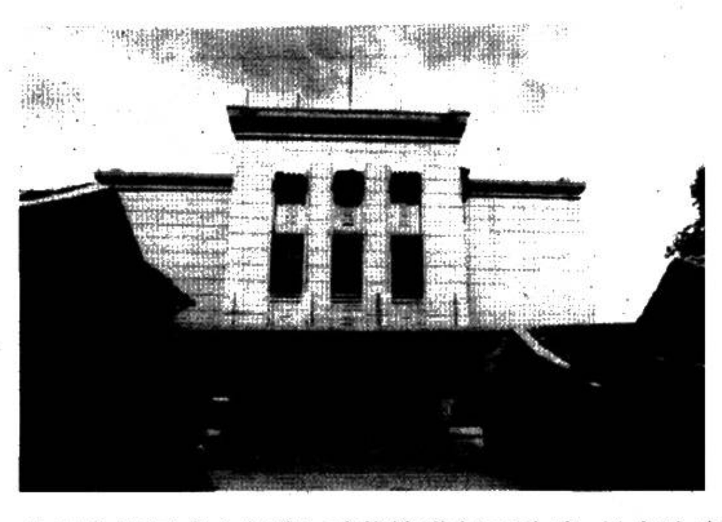
（续表二）

名　称	地　点	年　代	保存情况	备　注
端王府戏台	西四宝产胡同附近	清末期	不存	
庄王府戏台	太平仓平安里	清末期	不存	
涛贝勒府戏台	西单背阴胡同	清末期	不存	
洵贝勒府戏台	东城秦老胡同	清末期	不存	
内务府总管继家戏台	西安门麻花胡同	清末期	不存	

会馆戏台及营业性场所

查　楼（含广和茶楼、广和剧场）　戏曲演出场所。明代末年查姓盐商出资兴建。地址在前门外肉市。原为别墅，内设戏楼，为宅内喜庆寿诞演出用，具体建筑规模不详。清初改为茶楼，易名为广和茶楼，通称广和楼，沿旧称也称查楼，成为京师戏馆，对外营业。其门牌坊上书红底金字"广和茶楼"横标。与太平园、四宜园、月明楼并立。康熙时期孔尚任编著的《桃花扇》和洪升编著的《长生殿》，分别由金斗班、内聚班演出于此。乾隆四十五年（1780）五月二十一日曾毁于火灾，不久即重建。日本人岗田玉山绘有清代广和茶楼演剧图，所绘戏楼是一座三面敞开的伸展式舞台，台旁两柱有对联："一声占尽秋江月，万舞齐开春树花。"台口有檐幕，下有栏杆，前后台以板壁隔开，板壁中央用图案装饰，两端设上下场门，挂有门帘。戏台对面及两侧均设看棚，戏台高出地面观众席，戏台与看棚之间的露天空地为观众站立看戏区域。清中叶该茶楼多演京腔和四大徽班剧目，从清末到中华民国时期，基本上以演皮簧为主。梅兰芳十一岁（1904）时，初次登台即在该茶楼，谭鑫培、王瑶卿、杨小楼等均经常在





此演出。中华民国时期再次改建，为封闭式室内演出场所，镜框式舞台，台后挂有“守旧”(台帐)，台口有栏杆，台上面还有一层很高的楼，楼上设栏杆和大小不等的两层戏台。台下观众席是直摆条案，条案两侧设板凳，观众隔案相对品茶听戏。自清光绪三十二年(1906)始，喜(富)连成科班进入该茶楼演出达二十余年。中华人民共和国成立初期，对茶楼进行了改建、易名为广和剧场。将双层舞台改作平面台，台口宽七米、进深八米，盖脑(台顶)七米，台底部有五十平方米地下室、供演出时换服装、化妆用。观众席改用横排木板椅，容八百余人。1972年再次改建，台口宽九米、进深十三米，盖脑二十七米。吊杆三十二道。观众席为上下两层，可容一千四百人。舞台两侧副台，各为七十米，台口设乐池。剧场以演出戏曲(京剧、梆子、评剧、曲剧等)为主，也兼演杂技电影等。

平阳会馆戏楼　戏曲演出场所。亦称阳平会馆。明末清初由山西平阳客商集资兴建。坐落在前门外小蒋家(今称小江)胡同三十六号，会馆原为三进院落，戏楼在会馆的南部，楼内存书法家王铎(1592——1652，曾任明崇祯、清顺治两朝尚书)所题“醒世铎”横匾。另有乾隆时吴长元《宸垣识略》载当时会馆有“小蒋家胡同曰‘平阳’”。还有嘉庆七年(1802)八月十五重修碑志。此戏楼是北京地区现存时间最早，规模最大的会馆戏楼。戏楼是木结构、面积约一千平方米，较同类戏楼大二点五倍。戏楼东西向，悬山式屋顶，舞台为双层伸出式结构，坐西朝东。下层为演出区，台基高零点六米，宽七点五五米，前台进深六点一米，后台进深一点零五米，台面较一般会馆戏楼宽出近二米，台口有二根通顶大柱，台后及后台有柱四根。顶部有方形天井通上层，上层正面有三个木雕仿伊斯兰风格花窗，既可起到音箱扩音效果，又可放置砌末等物，通过天井吊上吊下。上层两边外墙各有一幅壁画，一边绘小姐、丫鬟，另一边绘书生、琴童，疑为《西厢记》故事。观众席除正中池座外，左右两侧和正面建有独立的二层看戏楼，在上方扣以屋顶，形成完整格局。左右两侧看楼均面阔五间，长约十七米，宽约三米。正面看楼面阔三间，中间一间突出，面积宽敞，上有木雕垂花罩棚装饰，可能是会首和贵宾看戏的包间。三面看楼上下层之间的楣枋有木雕莲花装饰，二楼之上有矮栅栏装饰。池座及三面楼可容观众数百人。

山西平遥会馆戏台　戏曲演出场所。位于崇文门外北芦草园西头路北。此会馆为山西平遥颜料行商人集资修建，始建于明代，清乾隆六年(1741)、嘉庆二十四年(1819)两次重修，是我国现存最早的商人会馆之一。会馆有三个院落，内有正殿、戏台、罩棚及厢房

等共计二十三间。馆内有乾隆六年《建修戏台罩棚碑记》，其中称："我行先辈，立业都门，崇祀梅、葛、谢三仙翁，香火修长，自明代以至国朝，百有余年矣。从前于康熙十七年，重修大厅西廊、后阁及东西正房，悬额书名，以昭不朽。又于四十九年复行重修找补。每岁九月，时值仙翁诞辰日，馆中献戏设供，敬备金钱、云马、香楮等仪。"现在会馆前半部建筑保存较完整，戏楼已改建为旅馆。

正乙祠戏楼　戏曲演出场所，地址在前门外西河沿二百二十号。始为浙江会馆。据清同治四年(1865)《重修正乙祠碑记》载，建于康熙六年(1667)。一说建于康熙五十一年壬辰(诸起新《正乙祠碑记》)，会馆内戏楼约建于此时。祠内戏楼保存完好，存有"同行公议"石碑及"……珠首饰商会"木牌。戏楼南北向，呈正方形，边长约十八米，面积约三百二十平方米。木结构，卷棚悬山式屋顶，楼前伸展出二点六米宽之廊厦，与前方殿相接。戏台坐北朝南，台基高零点九五米，约六米见方，四角立柱；戏台顶高四点三米，顶部有天井，正梁有升降铁滑轮，台板有地井。后台约五十平方米。台下中心为池座，东、西、南为二层看戏廊，进深各二点二米。清末民初，此处演戏非常活跃，中华民国八年(1919)余叔岩为其母祝六旬寿，在此演出了《百寿图》、《虮蜡庙》、《春香闹学》、《琼林宴》等剧目。余叔岩、芙蓉草(赵桐珊)、钱金福、王长林、梅兰芳(反串吕布)荟萃一堂。"熙春社"票房在此活动达七年之久。今存清光绪末年正乙祠长春部戏单一张，谭鑫培、王凤卿、王瑶卿、陈德霖、朱素云、杨小朵、姜妙香等曾演于此。

湖广会馆戏楼　戏曲演出场所。原为明代万历年间大学士张居正的相府。清嘉庆十二年(1807)由相国刘云房、少宰李小松创议公建湖广会馆，目的在于"联南北乡谊"。清道光十年(1830)因"规制未见崇闳"，"每岁团拜咸称不便"，遂于当年正月公议重修，"升起殿宇以供神灵，正建戏楼，盖棚为公宴所"(道光十年《重修湖广会馆碑记》)。戏楼现存，坐落在宣武区虎坊路五号。戏楼南北向，面积四百三十平方米，双卷棚勾连之悬山式屋顶，四角出重檐，约展出四米，戏台坐南朝北，台基高零点九四米，台宽七米，深六点四米，顶高七点三五米，四角立柱，柱之上端以雕花额枋连结成正方形，额枋下以木格组成垂花。后台有房十间。一层中部为池座，东、西、北三面为二层看戏廊，进深均为三点七五米。楼上下有房共四十间，全场可容观众千人。台口二柱原有楹联(现佚)"魏阙共朝宗，气象万千，宛在洞庭云梦；康衢皆舞蹈，宫商一片，依旧白雪阳春。"清末民初戏曲艺人常在此演出，尤以湖北籍演员为多。《道咸以来梨园系年小录》载：光绪二十二年(1896)"二月丁丑，同年团拜，有湖广会馆公宴昆中堂堂会"附"二月十三日团拜，演玉成班带灯剧目"。光绪二十六年(1900)庚子事变，八国联军入京，此处一度为美军提督司令部。辛亥革命前，梁启超在此发表《护法纲领》。中华民国元年(1912)八月二十五日，孙中山先生在此主持国民党成立大会。湖北籍演员谭鑫培、余叔岩等常演于此。谭鑫培每演出所得酬金五十(银)元，均送会馆作公益用。

延邵会馆戏台　戏曲演出场所。原址在今崇文门外大街东侧缨子胡同。据《闽中会馆志》记载，该会馆为福建纸商萧东瀛创建于清道光十六年(1836)，“萧营纸业，常住天津，创馆于清道光十六年九月。盖延平、邵武两郡纸商，每岁运纸来京，海上得天后灵佑，故集资建馆，广置戏台，为谢神演剧聚宴联欢之所，敦乡谊即以妥神庥也。”会馆大殿名天后宫，祀天后。大殿对面即戏楼，戏楼抱柱上有对联一副：

疏缓节兮安歌，水肥帆饱恩波远；

陈瑟竽以浩倡，楚尾吴头利泽长。

《闽中会馆记》录有道光十六年建馆碑记，其中在记述会馆演戏费用时说：“今商人各由旧章计纸出金，以为敬神演剧会饮之资。”会馆和戏楼今已不存，其形制特点均不得而知，但从“想当时金碧辉煌，笙歌喧沸”等记载来看，其建筑是比较精美的。

安徽会馆戏楼　戏曲演出场所。清同治八年(1869)二月始建，同治十年八月落成(《新建安徽会馆记》碑文，李鸿章撰)。位于宣武区后孙公园二十五号，戏楼存。为清末直隶总督兼北洋大臣李鸿章集“皖人之宦于四方者”捐资二万八千两银子兴建。前有厅堂廊馆数百楹，后有假山亭榭之花园，殊为气派。馆内戏楼“杰阁飞甍，嶕峣耸擢，为征歌张宴之所”。戏楼南北向，面积约四百三十平方米。双卷棚勾连之悬山式屋顶。东西两侧各展出三米重檐，形似歇山，实为二层看戏楼。戏台坐南朝北，台基高约零点九五米，六米见方，四角立柱，除一层池心外，东、西、北三面为二层看戏廊。东西两侧各六间，进深约三米；北侧大大加宽，进深约十米。戏台原悬匾额，书“清时钟鼓”四字，并有“出将”“入相”小匾。台口二柱曾挂楹联：“冠盖萃江南，尽东南宾主之欢，枌社筵开，古谊犹存乡饮酒；楼台演歌舞，极丝竹管弦之盛，梨园美具，世情且看戏登场”。上款署“光绪庚寅(1890)仲春上浣”，下款署“定远方汝绍撰，方浚益书”(现佚)。清同治、光绪时期，徽班艺人如三庆班程长庚、刘赶三多演于此，谭鑫培等也常在此演出。中华民国时期尚演堂会。现存清光绪十二年三庆班在安徽会馆“请票外串代灯”的戏单。



江西会馆戏楼　戏曲演出场所。位于北京宣武门外大街路东，建于清朝末年。此会馆建筑风格独特，大门为磨砖雕花门楼，有一座中西建筑风格结合的楼房。戏楼建在院内，观众席有罩棚，可容纳两千人聚会观剧。中华民国初年，这里成为北京军政要员、文人墨客聚会议事、观剧娱乐的重要场所之一。民国五年(1916)11月19日，国民党议员三百多人

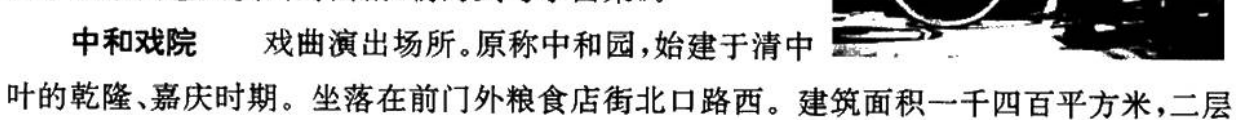
在这里聚会，成立了政学会；26日，全国公民大会在此成立。民国七年10月20日，中法协会在此成立，蔡元培与法国人铎尔孟致开幕词。张勋复辟帝制，曾在此举办堂会戏庆贺。俞平伯、吴梅、袁寒云等昆曲票友也曾在此粉墨登场。此处还曾作为“国乐研究会”的活动场所，民国九年4月16日，鲁迅先生曾到此参加该会的活动。同年5月2日，鲁迅先生还来此会馆为教育部友人高阆仙之母祝寿，并看了两出堂会戏。除此之外，蔡锷将军和著名画家陈师曾等人的追悼会亦在此举行。1949年后，江西会馆被服装厂占用。二十世纪八十年代会馆及戏楼被拆除。

同乐轩　戏曲演出场所。又称同乐茶园。始建于清代中叶，具体时间不详。坐落在前门外大栅栏中段路北，舞台坐北朝南，初时演戏，也经常演曲艺杂技等。舞台五米见方，台口有栏杆，三面对观众，场内摆列茶案及条凳，可容八百观众。清后期各茶园均改称戏园，唯该园因避讳与故宫及圆明园的戏台同名仍依旧称。中华民国时期起，改为同乐电影院。

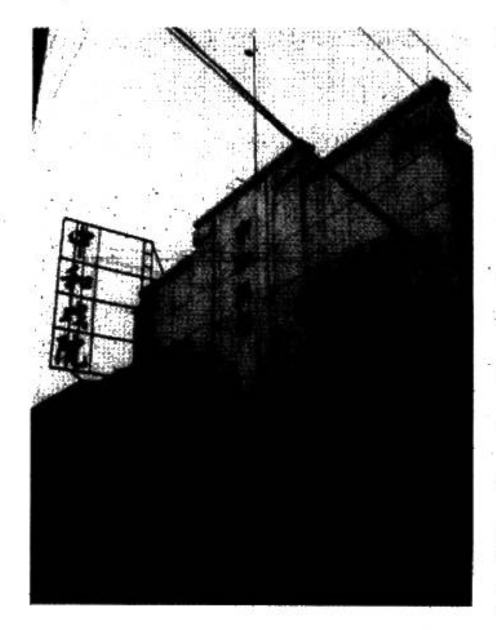
庆乐戏园　戏曲演出场所。清代中叶始建，坐落在前门外大栅栏内路北。始称庆乐园，后易此称。据道光年间成书的《京尘杂录》第四卷“梦华琐簿”载：“戏园之大者，如广德楼、广和楼、三庆园、庆乐园……”旧式戏台，宽六米、深七米，台顶高五米，台口呈半圆形，有栏杆，可容观众八百余人。光绪三年(1877)刊行的戴璐撰《藤阴杂记》对庆乐园亦有记载。中华民国二十四年(1935)杨韵谱集资重修，将坐南朝北的舞台改为坐北朝南，将长条凳改为坐椅，在舞台下设转轮，舞台中心能够旋转。当时有人撰文刻碑祝贺，此碑现嵌于二楼东侧墙壁内，保存完好。中华人民共和国成立后，几经修葺仍为戏院，经常演出京剧、梆子等。1966年后演出渐少。

广德楼　戏曲演出场所。始建于清代中叶，具体时间不详。位于前门外大栅栏西口路北。戏台坐东朝西，台口宽六米，深六米，高五米，呈方形，台前二柱，台顶有天花板。上下场门匾额书“出将”、“入相”。程长庚、余三胜、梅巧玲、汪桂芬、余紫云、俞振庭、俞华庭、俞赞庭，王少楼、李万春等先后在此演出。喜连成、双庆社、斌庆社等科班均较长期演出于此。中华民国四年(1915)十月，奎德社在该园演出天津南开学校话剧团编写的《因祸得福》，周恩来、李福景等二十人组成“津门学界观剧团”来京观看了《因祸得福》和《恩怨缘》等剧目。中华人民共和国成立后，进行了改建，1957年改称前门小剧场。周恩来到场观看了北京曲艺团演出的曲剧《杨乃武与小白菜》。



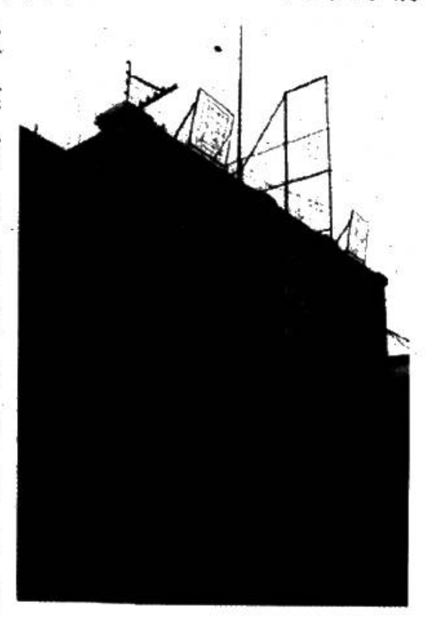


中和戏院　戏曲演出场所。原称中和园，始建于清中叶的乾隆、嘉庆时期。坐落在前门外粮食店街北口路西。建筑面积一千四百平方米，二层



楼，砖木结构。戏台三面凸出，戏台后墙的左右侧为上下场门，台口周围有高三十厘米栏杆。观众席位几经改设，一直在千人以上。该戏院是有百年历史的演出场所，早年谭鑫培、裘桂仙、陈德霖、黄润甫、德珺如等京剧演员均曾在此演出。中华民国十六年(1927)梅兰芳于该院首演《凤还巢》，侯喜瑞饰周公公。中华人民共和国成立后，1951年新戏曲研究会设于该院。京剧演员谭富英、杨宝森等，评剧演员小白玉霜，河北梆子演员李桂云等常来此聚会交流技艺。马连良、李万春、吴素秋、张君秋等，均曾在该院演出。1966年至1979年停止营业性演出。

大众剧场　戏曲演出场所。原名天乐园，建于清嘉庆年间(1796——1820)。位于前门外鲜鱼口内路南。清光绪二十七年(1901)田际云出资重建，改称华乐园。因失火，于中华民国三十二年(1943)改建为砖木结构。舞台坐南朝北，台口为半圆形，宽八米，台基高一点二米，顶高六米，后台五十平方米。观演场地宽、长均为二十米，楼上前三排设包厢，后设散座。木条坐椅，共计可容千余人。1949年，在原有一千零十二平方米的基础上进行了扩建。拆除包厢和老式坐席，更置了铁腿折叠椅座，并新建了观众吸烟室和饮水休息室。为文化部戏曲改进局主管的北京第一个国营剧场。1951年剧场开始营业，同年，全国第一届戏曲观摩演出大会在这里举行开幕式。此后中央和北京市所属各个戏曲团体均曾到该场演出过。1955年该剧场划归中国评剧院专用，1959年再次进行大规模修整，扩大了舞台和副台。台口宽十米，进深十一米，顶高加至十四米，设十三道吊杆，东台加设三道复式吊杆，六米高的景片可直接升降。演职员淋浴室、服装室、化妆室、休息室等都得到改善。新安装了拥有六十个回路的灯光操作台，线路可通一百二十个灯位。增设了乐池、前厅、休息室，扩建了剧场。《秦香莲》、《金沙江畔》、《花为媒》、《杨三姐告状》、《向阳商店》、《夺印》、《南海长城》、《野火春风斗古城》、《钟离剑》、《无双传》、《会计姑娘》、《阮文追》等剧目均演出于该剧场。



西单剧场　戏曲演出场所。清光绪年(1875——1908)为奉天将军增祺的旧居，后被张作霖改作奉天会馆。东侧是一千多平方米的花园，西侧为戏台院。院内方砖铺地，戏台坐南朝北，北房与戏台隔院落相对，东西厢房和北房均有考究的前廊，作为演出时看戏的阅台。整个院落被高出房顶的铁棚罩住。舞台七米见方，台口有栏杆，台前四柱支撑台顶，



台后有上下场门。张氏父子曾多次举行堂会戏，一次是尚小云、程砚秋、王蕙芳、筱翠花合演《四五花洞》，杨小楼、许德义也参加了演出。中华民国十九年(1930)对原戏台进行了改建，拆掉台顶和四柱，改方形舞台为半圆形，木结构台顶，悬挂弧形大幕。改建后的剧场称哈尔飞戏院。梅兰芳为揭幕式演出了《贵妃醉酒》。中华民国二十六年长安大戏院和新新大戏院(今首都电影院)相继落成开业，哈尔飞戏院相形见绌，改为"瑞园茶社"，后又改为"大光明电影院"。中华民国三十四年改为"大光明大戏院"。1949 年中华人民共和国成立后称西单剧场。1953 年 6 月划归中央歌舞团，次年元月，归属中国戏曲研究院，并进行改建，灰顶改为水泥瓦，观众厅二楼改为地板，增设栏杆，正楼向前延伸两米，由四根空心铁柱支撑，全场换单座折叠椅，由原七百四十席增至八百四十席。1960 年 5 月 7 日归属北京越剧团，次年整修，格局未变。1961 年 2 月 18 日划归北京曲艺团，1966 年后台失火，1978 年再次修建。

吉祥戏院　戏曲演出场所。清光绪二十四年(1908)二月建成启用。位于东安市场北门内路东，1965 年重建后大门改在金鱼胡同西口路南。由大公主府总管太监王德祥出资兴建，取名吉祥园。占地四百五十平方米，为棚式砖木结构的老式戏园。台宽五点五米，进深六米，台口高四米，台唇处有小栏杆，观剧场地可容八百人。京剧演员谭鑫培、孙菊仙、何桂仙、黄润甫、王瑶卿、梅兰芳、杨小楼、罗寿山、刘鸿声等，均曾在此园演出。梅兰芳的《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《天女散花》等新编剧目，均首演于此园。中华人民共和国成立后改称吉祥戏院，几经改建，重建，占地近两千平方米，钢筋水泥结构。舞台坐东朝西，镜框式，台口宽十二米，高八米，进深十三点五米，吊杆十八道。南副台仅能容小型乐队，北副台四十平方米，舞台北侧前半部为音响室，二楼为配电兼灯光操作室及美工室。后台一百七十二平方米，一楼设服装道具室等，二楼大小化妆室三间。观众厅四百三十平方米，两层共容一千一百六十五人。临街一楼休息厅一百七十四平方米，二楼休息厅一百四十二平方米，北侧为办公室。1950 年政府接管后，首任经理王谭礼。是 1952 年全国戏曲观摩演出大会和 1964 年全国京剧现代戏会演的演出场地之一。中华人民共和国成立以来，接待了北京的京剧、河北梆子、评剧、昆曲、曲剧团体以及众多晋京演出的各地方戏曲剧团。

歌舞台　戏曲演出场所。清宣统二年(1910)由郭慎斋、刘春甫等四人集资筹建。地址在天桥南侧路东，为席棚结构。中华民国元年(1912)火焚后重建，仍为席棚结构。中华民国五年吉祥茶园失火波及歌舞台。次年商界八家股东刘兴周、刘万达等集资复建，为砖木结构，白铁皮罩顶。台口宽八米，深六米，顶高八米，无副台，乐队露于台侧。观众席为二层楼，上层女座，下层男座，可容观众千人左右。戏园外门楼悬有黑底红字匾额，书以"歌舞

台”三字。梆子演员蒲玉田、粉菊花、粉菊仙、崔灵芝、盖陕西、一千红、小吕布、十三旦、海棠花等常演出于该舞台，演出剧目有《玉堂春》、《调寇》、《捡柴》、《辕门斩子》、《大报仇》等。中华民国二十四年毁于火灾后再未重建。

景泰茶园 戏曲演出场所。始建于清末，具体年代不详。坐落在东四北隆福寺街东口内。由古玩铺财东孙喜华集资兴建，牌坊式前门，戏台朝北。台口宽五米，进深五米，顶高四米，坐席长条案、板凳。场中可容三百人饮茶听书赏戏。票友王寿山、白德一、顾赞臣、包丹庭均曾在该园清唱。奎德社曾在该园演出了《锯碗丁》等戏。中华民国十年(1921)扩建后改名为来福戏园，供中华戏校排演，校长焦菊隐、金仲荪曾广邀各界名流和京剧界前辈前往观看。中华人民共和国成立后该茶园不作演出用。

文明茶园 戏曲演出场所。始建于清朝末年，具体时间不详。初名文明茶园，中华民国时期改称华北戏院。地处前门外西珠市口煤市街南口外路北。其形制与广德楼近似，可容纳观众七百余人。王又宸、谭小培、侯喜瑞、尚和玉、侯俊山等京剧、梆子演员均曾在该园演出。中华民国七年(1918)，杨韵谱领导的奎德社女班曾在此演出时装戏，主要演员有鲜灵芝、张小仙等。中华民国二十九年前后，以喜彩莲为主演的评剧班演出于此园。中华人民共和国成立后，改建为镜框式舞台，舞台坐北朝南，台口宽七米、进深六米，顶高四点五米，观众席为上下两层、容八百余人。长条案、凳改为铁腿折叠坐椅。演出了鸿巧兰、筱鸣钟主演的评剧和李桂云主演的河北梆子等。1970年拆除。

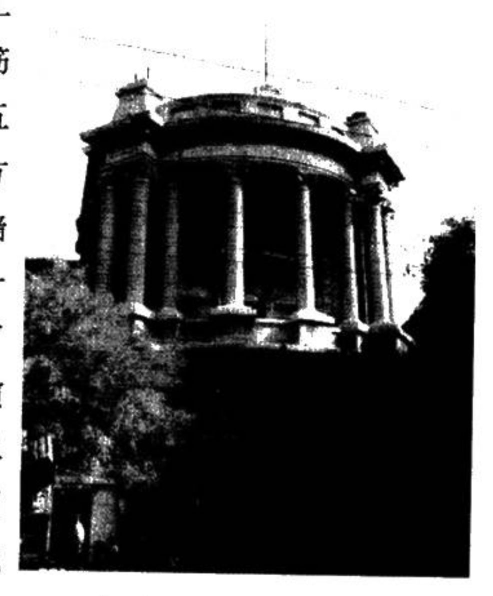
第一舞台 戏曲演出场所。中华民国三年(1914)由杨小楼、姚佩秋、孙学士等集资兴建。地址在前门外西柳树井(今珠市口西大街)，舞台均坐北朝南。观众坐席分为三层，二层设包厢，共计可容纳三千人。台基高一点三米，台口宽八米，进深七米，台口的高度为七米。舞台以新式幕布代替了传统的门帘台帐，舞台中心可以旋转。当年六月九日首演：日场有龚云甫的《目连救母》、王又宸的《黄金台》等十出戏；晚场有路三宝、王瑶卿的《樊江关》，王凤卿、朱幼芬的《朱砂痣》等七出。当晚起火，烧毁部分设施。七月三日重新开业，名角云集，上座不衰。中华民国四年三月，杨小楼演出《取南郡》和“八大拿”诸戏。一日因电线走火烧毁前台，孙学士再次出资修葺，并在台后加盖一间小楼，供奉火神，祈求平安。此后一度邀集了盖叫天、麒麟童、刘汉臣等来京献艺，除营业演出外，每年都要举办几场义务戏赈济灾荒或周济同行。杨小楼在此经营六年，终因债务丛集将剧场抵押。中华民国二十六年冬，尚小云的荣春社在该场演出《九重阳》，散场后因电线走火，历时二十三年的第一舞台及荣春社的戏箱化为灰烬。

城南游艺园 游艺、戏曲演出场所。中华民国七年(1918)由江西籍人彭定康集资兴建。坐落在天桥三角市场以西(原天桥水心亭处)，为综合性大型游艺场。除各种游艺项目外尚有各种戏曲演出，京剧坤伶碧云霞、琴雪芳、金少梅、雪艳琴、程艳芳、李桂芬、李伯涛、韩月樵、郭瑞卿、张子寿、梁花侬、宋凤云等曾在该园演出了《狸猫换太子》、《宏碧缘》、《枪毙阎瑞生》、《混元盒》、《天河配》等剧目。同时张笑影、筱鸣钟、赵笑笑、联辑五、玉晓亭、朴剑秋等人组成的益世白话新剧社也在此演出了文明新戏《卓二娘》、《败子回头金不换》、

《探亲家》、《乔太守乱点鸳鸯谱》等。此外还有曲艺、杂技、木偶、莲花落等。中华民国十七年，首都南迁，北京改为北平，市场萧条，不久停业。

吉祥舞台　戏曲演出场所。原名吉祥茶园，清光绪三十四年(1908)兴建。位于天桥西市场。开业时碎砖围墙，席棚盖顶，设备简陋。中华民国十八年(1929)失火后在原地重建，为砖木结构。玻璃窗，铁皮顶，场内设长条桌凳。台口宽五米，进深六米，台口高四点五米，可容观众八百人，始称吉祥舞台。每日十一点钟开演至下午六点半散戏，冬日昼短则以汽灯照明。该舞台多演京剧和梆子，除演传统戏外还编演出清装和时装剧目。如《锯碗丁》、《春阿氏》、《高三上坟》、《黄爱玉》、《无头案》、《啼笑因缘》、《纺棉花》、《枪毙阎瑞生》、《刀铡杜小栓》等。"七七事变"后日渐衰落，中华民国二十九年倒闭。中华人民共和国成立后，北京杂技团演出杂技，后改为该团练功棚。

开明戏院(民主剧场)　戏曲演出场所。中华民国十年(1921)兴建。当年九月十七日启用。地址在前门外珠市口西，坐南朝北，由复兴工程有限公司施工。该院外观呈半圆形水磨石饰面，钢筋水泥结构。戏台朝北，台口宽六米，进深六米，台口高五米许，台唇呈半圆形，上下场门两侧副台分别为八平方米和十平方米。舞台左侧为化妆及服装室，天幕紧贴墙壁，墙壁后为沟通上下场门的通道，宽一点四米，长十一米。观众席两层，木板椅座。启用当日，梅兰芳演出了《贵妃醉酒》，龚云甫、萧长华演出《钓金龟》，王凤卿演出《让成都》，郝寿臣、李寿山演出《真假李逵》。民国二十七年戏园改名为市立剧院。1949年中华人民共和国成立后改称民主剧场。北京地区各京剧团、北京市河北梆子剧团以及评剧团、曲艺团、杂技团均曾在该场演出。1971年改为珠市口电影院。



圆恩寺影剧院　戏曲演出场所。原为国民党讲习所，始建年代不详。地址在东城交道口南大桥后的圆恩寺胡同。1949年中华人民共和国成立后为中国共产主义青年团中央礼堂。1957年改为影剧院。砖木结构，1964年改建，将原一千零三十四个观众席位增至一千一百三十八个座席。台口宽十四米，进深十三米，台口高五点五米，大顶高十一米，设木质吊杆十七道。京剧演员马连良、张君秋、谭富英、裘盛戎、



赵燕侠以及河北梆子、评剧和外省市晋京的艺术团体，均曾在该影剧院演出。

新新大戏院　戏曲演出场所。中华民国二十五年(1936)由马连良、华乐戏园经理万子和与萧振川等集资兴建。地址在西长安街六部口以西路南，仿照天津中国大戏院的形制。舞台坐南朝北，台口宽六米，进深六点五米，台口高度为六米，木板台面。楼上前排为包厢，后排为散座，全场有折叠椅子千余人席位。整体建筑为钢筋水泥结构。马连良、张君秋的扶风社与杨小楼、程砚秋、尚小云、荀慧生、言菊朋、奚啸伯、金少山、孟小冬、李世芳、毛世来以及富连成科班均曾演出于该戏院。中华民国三十四年后营业渐衰，股东易人，后改建为电影院。

长安大戏院　戏曲演出场所。中华民国二十六年(1937)二月一日建成开业。位于西长安街西单路口以东西十米路南。由杨主生出资三万银元购得日升杠房仓库旧址，请天津卫华营造社设计并承建。舞台坐西朝东，半圆形台口，舞台中心原有五米直径的转台。京剧演员杨小楼等曾演出于此。1949 年中华人民共和国成立后几经改建、扩建，台口宽十三米，进深十八米，台口高七米，台基高零点八米，顶高十六米，吊杆十三道，南副台十八平方米，设灯光操作室，北副台二十二平方米。后台一楼化妆、服装室三十九平方米，东侧为卫生间、锅炉房，有后门通向宣武门大街。二楼有小化妆室五间。观演场地东西长二十一米，南北宽二十三点四米。观众席两层，铁腿折叠椅共计一千二百零六个席位。观众席东侧一至三楼原有各长二十米，宽三点五米的三个休息厅，1976 年地震后只保留两层。首任经理徐行白。1955 年改为国营。

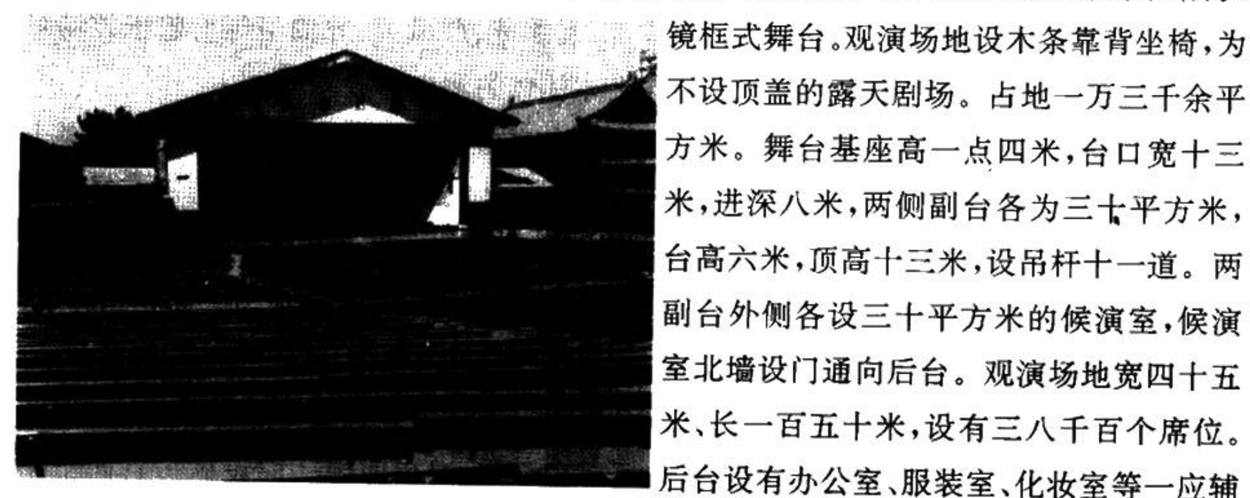


戏院开业以来，京剧演员梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生、金少山、郝寿臣、侯喜瑞、李多奎、马连良、谭富英、奚啸伯、李万春、李少春、叶盛章、叶盛兰等先后在该院演出。昆曲演员韩世昌、白云生，评剧演员小白玉霜、喜彩莲、新凤霞，河北梆子演员李桂云、王晓云，曲剧演员魏喜奎以及晋京的越剧、豫剧、湘剧、汉剧、桂剧、晋剧、川剧、粤剧等地方剧种，都曾演出于该剧场。

北京音乐堂　戏曲演出场所。中华民国三十一年(1942)十一月建成开业。位于天安门西侧中山公园内。原属公园董事会，中华人民共和国成立后由国家接管，1955 年扩建，加盖了高十六米、面积为一千六百平方米、坐东北朝西南、成扇形展开的钢筋水泥大顶，周围有十八根直径一米的剁斧石圆柱支撑，为半露天式剧场。1957 年 7 月 8 日，后台和舞台遭雷击，1959 年得以修复。舞台前沿为弧形，设六十平方米的乐池。台口宽十七点

八米，进深十二米，台口高八米，大顶高十八米，吊杆二十一道。西副台十三平方米，东副台四十平方米。台面下为配电、灯光操作室。后台为三层楼房，建筑面积九百九十平方米，大小七十二个房间，一二层为服装室、化妆室、演员休息室、浴室和卫生间，三楼为吊杆等电器操作室、美工室、仓库等。锅炉在东墙外。1980年沿大顶边缘，进行了封闭建设，成为室内剧场，建起了长十七米、宽四点二米弧形廊式前厅。观众厅进深三十三米，前窄后宽，面积一千二百平方米。设两千一百个坐位，两侧休息厅各二百平方米，总建筑面积三千五百平方米。1956年8月为"京剧工作者联合会"成立，举办庆祝演出，汇集京剧演员二百余名，演出了《四郎探母》、《锁五龙》、《马踏青苗》、《虮蜡庙》等剧目。先后有中国京剧院、北京京剧团、中国评剧院、北京市河北梆子剧团、北京曲艺曲剧团以及外省市晋京的各地方戏在该剧场演出，并接待友好国家访华演出的艺术团体。也有一些文艺团体演出过歌舞剧。

劳动剧场　演出场所。始建于1950年，1951年5月1日投入使用。位于天安门东侧清代太庙内（今劳动人民文化宫）三层大殿西侧，坐北朝南。后台及表演区为砖木结构，



镜框式舞台。观演场地设木条靠背坐椅，为不设顶盖的露天剧场。占地一万三千余平方米。舞台基座高一点四米，台口宽十三米，进深八米，两侧副台各为三十平方米，台高六米，顶高十三米，设吊杆十一道。两副台外侧各设三十平方米的候演室，候演室北墙设门通向后台。观演场地宽四十五米、长一百五十米，设有三八千百个席位。后台设有办公室、服装室、化妆室等一应辅助设施。1953年进行了一次修缮，增设台前乐池和舞台面光区。梅兰芳每年于该场为工人及教育工作者的福利义演三天。中国京剧院，北京市京剧一、二、三、四团，北方昆曲剧院、中国评剧院、北京市河北梆子剧团、北京市曲艺曲剧团、战友文工团以及上海京剧院等兄弟省市院内先后在演剧场演出。并接待了友好国家的访华艺术团体。也有一些团体演出过歌舞等。

中央戏剧学院实验剧场　演出场所。1949年底设计动工，1951年元月落成。位于北京市东城区交道口（鼓楼东大街）小经厂胡同十五号。全部建筑为砖木结构。舞台天桥皆为木梯，台前有可容五十人左右的乐池，台高五米，宽十米，进深十二米，左右侧 宽三点五米，没有副台。观众厅七百余平方米，无楼层，设五合板木折叠椅九百一十四席，有七个太平门，拉毛灰墙壁，顶棚较低。北京市所有京、昆、梆、评、曲以及诸省市院团多演于该场。曾是第一次全国人民代表大会晚会指定剧场和全国戏曲汇演、京剧汇演、话剧汇演、木偶剧汇演的演出场地。

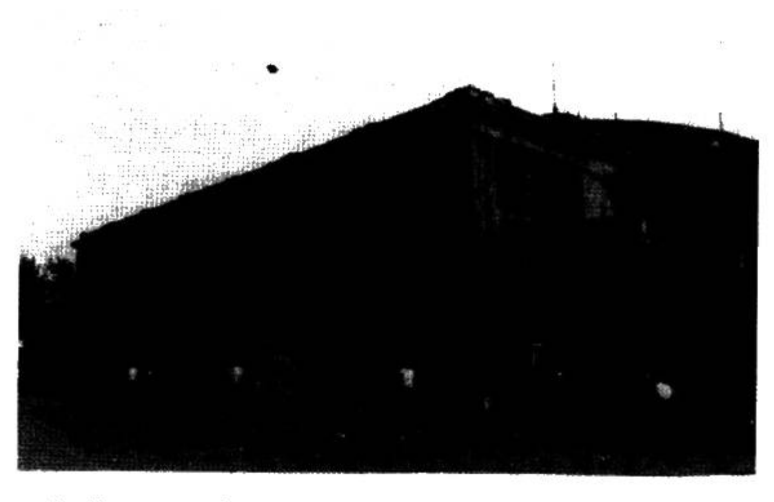
天桥大剧场 演出场所。始建于1952年，1954年落成开业。位于天桥南大街北纬路三十号。原建筑一万一千平方米。几经扩建，现有建筑面积为一万一千六百八十九平方米。观众席三层，一层八百五十六席、二层三百八十七席，三层三百五十八席、共计一千六百零一席，均为软椅。一、二层设有四个观众休息厅，计八百平方米。设有商品部两处，贵宾室四个分别为八十平方米，五十平方米，三十平方米、二十平方米。舞台宽二十四米，进深十六点五米，副台两个为二百平方米，总面积三百九十六平方米。台顶端设过桥三层，吊杆四十七道。面光、耳光、顶光、追光等照明灯具二百七十四只，并配有自动调光台。设有六十平方米乐池，可供九十人乐队演奏。后台共三层、有大小化装室二十五间，设有二百三十平方米的排练厅。还有休息室、扮装室、卫生间、浴室等一应辅助设施。该剧场主要接待演出芭蕾舞剧和歌舞剧，也接待了中国京剧院，北京京剧院，上海京剧院，上海越剧院，山西晋剧院等演出团体。举办过梅兰芳、周信芳舞台生活五十周年纪念演出和一些全国性的歌剧、舞剧、京剧、话剧等戏剧的汇演。梅兰芳、周信芳、马连良、尚小云、荀慧生、程砚秋、谭富英、张君秋、裘盛戎、李桂云、王文娟、常香玉、袁雪芬、严凤英、陈伯华等均曾于该场献艺。曾接待八十多个国家和地区的二百余个艺术团体的演出。

丰台区东铁营工人俱乐部 演出场所。1953年建。地处永定门外东铁营横七条十二号。占地总面积为四千三百平方米，剧场建筑面积为一千六百四二平方米。观演场地为七百平方米。舞台坐东朝西，面积一百二十平方米，副台八十平方米。后台化妆室、服装室、卫生间等一应设施一百四十平方米。舞台顶设有吊杆、场内设有空调、音响和照明设备。休息室六百平方米。投入使用以来，中国京剧院，北京的各京剧团、中国评剧院、中央实验话剧院、中国杂技团、中国儿童艺术剧院、北京人民艺术剧院、北京市河北梆子剧团、北京曲剧团、沈阳评剧院、天津评剧院、石家庄丝弦剧团、郑州豫剧团等曾在该场演出。1969年修缮后，改称丰台区东铁营工人文化宫。



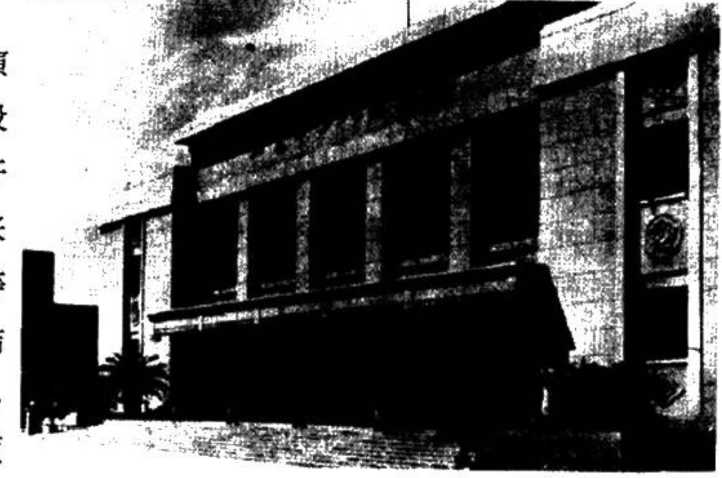
中国人民解放军总后勤部礼堂 演出场所。始建于1954年，1957年启用。地址在北京市西郊复兴路二十二号。整体建筑为钢筋混凝土结构，礼堂内部为水磨石地面。台口宽十四点三五米，进深十五米，顶高十七米，两侧副台各五十平方米。观众席两层共设二千零五十个坐位，楼上设休息厅两个，可容七百人。全场另设活动场所十二处，礼堂除承担各种大、中型文艺演出，外事活动，经常上演京剧、河北梆子、评剧等戏曲剧目。

北京展览馆剧场 演出场所。1955年10月2日建成启用。地址在西直门外北京动



物园东侧。初为露天剧场，可容观众三千人。1957 年改建为圆形屋的封闭式场地，在直径六十二米的观演场地上设置两千七百多个座席，周围是两层环状走廊。两侧及北部设有观众休息厅。舞台台口宽十八米、进深十五米、高十米。吊杆三十五道。后台一百五十平方米，大小化妆室五间共二百四十平方米。舞台两侧及二楼，设四个贵宾休息室共计为一百六十平方米。附属用房七间计四百二十平方米。整体建筑为钢筋水泥结构，是综合性文艺活动场地。开业以来曾演出了京剧、河北梆子、评剧等戏曲节目。并多次接待国内、外歌剧、舞蹈、乐团等艺术团体。（见右图）

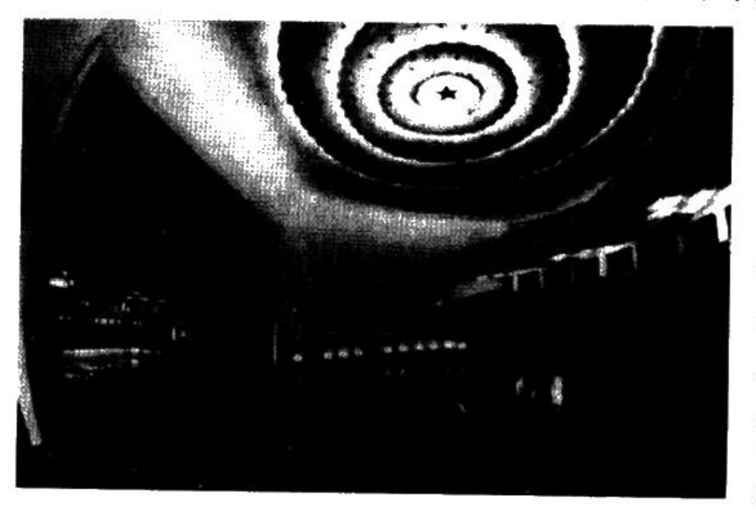
人民剧场　戏曲演出场所。1955 年 5 月 4 日建成启用。坐落在护国寺街中段路南朝北。剧场绿瓦红墙，前部为衣帽间、小卖部，东西两侧有观众休息厅四个（含楼上）。观众席两层共设一千四百六十四位座席。舞台（含副台）宽二十五点五米，高六米，两侧副台各七十二平方米，为箱式舞台。弹簧木质台面。台前设乐池，宽三点七五米，长八米，深一点八米，开口为二点二五米。后台两层一底，共有化妆室等辅助设施共十间。场内有现代化的舞台照明和音响设备。剧场划归中国京剧院专用，该院一百多出大中小剧目的排、演或首演大都在该剧场进行。如《猎虎记》、《三座山》、《杨门女将》、《满江红》、《红灯记》、《白毛女》等。此外李桂云曾在此演出河北梆子《蝴蝶杯》；袁雪芬、傅全香曾在此演出越剧《梁山伯与祝英台》；陈书舫、周企何曾在此演出川剧《迎贤店》；红线女、马师增曾在此演出粤剧《搜书院》；其他著名戏曲演员如陈伯华、常香玉、马金凤、郎咸芬等都在此演出过。除主要演出戏曲外，还上演过话剧、歌剧、儿童剧、舞剧、杂技等。诸多友好国家的艺术团体也多到此剧场演出。



北京市工人俱乐部　戏曲演出场所。1956 年 1 月 1 日建成并投入使用。位处宣武区虎坊路七号。开幕式上，梅兰芳、马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎等演出了《龙凤呈祥》等剧目。俱乐部整体建筑为钢筋水泥结构，全封闭式剧场。占地十五点一亩，实际建筑面积为一万六千平方米。顶

高二十五米，设有中央空调。舞台坐西朝东，宽十三点五米，进深十六点五米，左右副台各为四十平方米，设吊杆三十七道。上下场门与后台之间有候演室相隔，空间为六十平方米。楼上楼下各设七间化妆室，楼下还设服装、道具、盔头、卫生间、浴室等，均在十五至十七平方米之间。观演场地宽三十五米，长七十米。座位一千四百三十八席，其中楼上三百八十八席，楼下一千零五十席。两侧设观众休息室四间，各占地一百五十平方米。另外还有一些辅助设施。剧场以北京京剧院为主要演出团体。北方昆曲剧院、中国评剧院、北京市河北梆子剧团、北京曲艺曲剧团以及周信芳、唐韵笙、盖叫天、言慧珠、王文娟、徐玉兰、常香玉、丁果仙、严凤英、陈伯华、郎咸芬、红线女等著名演员均曾在俱乐部演出。还曾接待了诸多友好国家的艺术团体。

人民大会堂礼堂　1959 年 9 月建成，为北京十大建筑之一。由三个主要部分组成：中央为万人大礼堂，北部为宴会厅，南部为人大常委会办公楼。大礼堂平面呈圆弧形，深六十米，中线宽七十六米，高三十二米。二、三层看台采用悬臂梁结构，整个大礼堂设有一万个软席坐椅。底层的每一排坐位前面，都设有弧形条案。大礼堂里面没有一根柱子，内部、上下都没有角，从穹顶到墙面圆曲而下贴着淡青色塑料五夹板，使人产生“水天一色，浑然一体”的感觉。穹顶中央镶着一组大吸顶灯，中心是巨大的五角红星灯，放射七十道光芒，沿着光芒线的尖端，围着镏金葵花瓣组成的花灯环。以这组灯为中心，外围还有由近及远的三环水波形灯槽。整个穹顶还散布着五百盏形似满天星的灯孔。



大礼堂每个座上都装有小扩音器。一层每四个坐位还装有一架即席发音器，扩发出声音的清晰度可达百分之九十以上。大礼堂还设有可同时译成十二种少数民族语言的译意风，以及电视、摄影等装置。

大礼堂舞台面积有六百多平方米，能容纳三百至五百人。台口宽三十二米，高二十八米，有若干组高低频率的扩音喇叭，能使声音立体化。舞台设有三十二道“吊杆”和自动化机电设备，可供重要戏曲节目和各种大型歌舞演出之用。舞台后面设有会议室和工作室。在大会堂三层有小剧场及舞台，经常演出戏曲及各种歌舞文艺节目，用以招待重要外宾等。

会馆戏台营业性场所附表

名　　称	地　　点	年　　代	保存情况	备　　注
精忠庙梨园会馆戏台	东珠市口东小市	明朝兴建精忠庙	不存	清康、乾间建喜神殿戏台，为梨园会馆
惠济祠梨园会馆戏台	西珠市口路北	明朝兴建惠济寺	不存	清雍正十年(1732)设为梨园会馆，后为“天寿堂”饭庄
绍兴乡祠	前门外虎坊桥东	明稽山会馆，清乾隆时为浙绍乡祠	不存	为堂会演出地点
月明楼	前门外永光寺西街	始建于明，后人有评书《康熙夜访月明楼》	不存	与查楼、太平园、四宜园合称明代“四大名园”
太平园	不详	明	不存	与查楼、月明楼、四宜园合称明代“四大名园”
四宜园	不详	明	不存	与查楼、太平园、月明楼、合称明代“四大名园”
芥子园(广东会馆)戏台	宣武区韩家潭14号	清康熙初(1662)年，始为李渔寓所，乾隆年改会馆	不详	一度改为双全戏园
三晋会馆戏台	前门外虎坊桥西侧	清康熙六年(1667)兴建	不存	山西会馆演戏处，北京石刻艺术博物馆存有碑刻
蒿云草堂(中州会馆)	宣武门外骡马市	清初已见，康熙、同治、光绪三次重修	不存	河南会馆演戏处，北京石刻艺术博物馆存有碑刻
浮山会馆(五圣神词)	前门外鹞儿胡同内	清雍正七年(1729)兴建	不存	原称平介会馆，北京石刻艺术博物馆存有碑刻
金陵楼	前门外	清乾隆年间(1736——1795)		或即“查楼”，在清乾隆年曾一度称“金陵楼”
方壶斋	前门外永光寺西街	清乾隆年间	道光年间已佚	

（续表一）

名　　称	地　　点	年　　代	保存情况	备　　注
广乐园	前门外大栅栏中段路北	清乾隆年间	几经改建	乾隆五十年(1785)精忠庙碑有载
广丰园	前门外北孝顺胡同	清乾隆年间	不详	乾隆五十年精忠庙碑有载
裕兴园	宣武门内抄手胡同	清乾隆年间	不存	乾隆五十年精忠庙碑有载
万家园	不详	清乾隆年间	不存	乾隆五十年精忠庙碑有载
长春园	不详	清乾隆年间	不存	乾隆五十年精忠庙碑有载
同庆园	不详	清乾隆年间	不存	乾隆五十年精忠庙碑有载
三庆园	前门外大栅栏中段路南	清乾隆年称“宴乐居”	1949 年后停业	道光七年(1827)精忠庙碑，已称三庆园了
庆和园	前门外大栅栏口内路北	清嘉庆年间(1796——1821)	1900 年被焚	道光七年碑有载，复建后改为瑞蚨祥绸缎庄
庆春园	前门外杨梅竹斜街路北	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
庆顺园	宣武门大街路西	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
广兴园	崇文门外东茶食胡同东口路北	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
隆和园	朝阳门外日坛对过	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
阜成园	阜成门外桥头路南	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
德胜园	德胜门外路西	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
芳草园	朝阳门外路南	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
万兴园	西四牌楼北路东	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载

（续表二）

名　称	地　点	年　代	保存情况	备　注
太庆园	不详	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
万庆园	不详	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
六和轩	不详	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
广成园	不详	清嘉庆年间	不存	道光七年精忠庙碑有载
众乐园	和平门外虎坊桥	清嘉庆年间	不存	
泰华轩	西四清真寺对面	清中叶被焚	不存	无修复，茶社兼演杂耍
吉阳楼	崇文门外西草厂	清道光年间(1821——1850)	不存	
燕喜堂	前门外北孝顺胡同	清道光年间	不存	戒台寺道光十八年(1838)梨园捐献碑载
汇元堂	前门外西珠市口路南	清道光年间	不存	戒台寺道光十八年梨园捐献碑载
宴汇堂	前门外	清道光年间	不存	戒台寺道光十八年梨园捐献碑载
绿寿堂	也称荣寿堂，在前门外	清道光年间	不存	戒台寺道光十八年梨园捐献碑载
禄寿堂	前门外打磨厂	清道光年间	不存	
鹿鸣堂	前门外大蒋家胡同进口往南路东	清后期	不存	
东麟堂	前门外樱桃斜街中间路南	清后期	不存	
会贤堂	什刹海、前海北沿(今)18号	清后期	不存	有遗址
福寿堂	金鱼胡同西口	清后期	不存	有遗址

（续表三）

名　　称	地　　点	年　　代	保存情况	备　　注
聚贤堂	西单报子胡同	清后期	不存	
丹桂园	东安市场内西门南路西	清后期	不存	
久春园	东安市场内	清后期	不存	
二友轩莱馆戏台	东西牌楼	清后期	不存	
天和茶园	鼓楼路东	清后期	不存	
天汇茶园	地安门鼓楼东大街	清后期	不存	1921 年停业
春仙茶园	西单大街路西	清后期	不存	1921 年停业
广和园	前门外大栅栏西街路北	不存	1921 年停业	
大亭轩	前门外大栅栏西口路南	清后期	几经修改	今大观楼影院
东广园	朝阳门外芳草园东边	清后期	不存	
中华园	东安市场内中间路东	清后期	不存	
东安园	东安市场内中华园北边路东	清后期	不存	
和声园	护国寺街	清后期	不存	1929 年关闭
新丰园	西四口袋胡同	清后期	不存	
浙慈会馆	崇文门外东大地	清后期	不存	
增寿堂	北新桥石雀胡同	清后期	不存	
德兴堂	前门外李铁拐斜街	清后期	不存	

（续表四）

名　称	地　点	年　代	保存情况	备　注
同兴堂	前门外取灯胡同	清后期	不存	
惠丰堂	前门外观音寺	清后期	不存	
平乐园	崇文门外兴隆街	清后期	不存	中华民国后倒闭
华乐戏园	通县西大街	清光绪末年	1949年拆除	
万寿宫戏园	通县	清末	1954年拆除	
斌雅堂	朝阳门外菱角坑	清末	不存	
天乐戏院	天桥市场内	清末	几经修建	1970年改称天桥礼堂
余园	东四北魏家胡同	清末民初	不存	
同益园	阜成门内大街马市桥东	清末民初	不存	现人民医院所在地
阜华园	阜成门外月坛对面	清末民初	不存	
景升茶园	朝阳门外市场内	清末民初	不存	
也是楼	前门外大栅栏内	清末民初	不存	
广春园	前门外杨梅竹斜街路北	清末民初	不存	
织云公所	东珠市口三里河	清末民初	不存	
萃云楼	王府井东安市场内	清末民初	不存	
新明戏院	香厂路中段路北	清末民初	1925年毁于火	今香厂路小学所在地
丹桂戏院	天桥市场内	民国初年	几经改建	1958年改为天桥影院

（续表五）

名　称	地　点	年　代	保存情况	备　注
真光剧场	东华门大街，坐南朝北	民国初年	几经改建	后改为电影院
大舞台	前门外廊坊头条	民国初年	不存	多为票友演出
民乐园	前门外王广福斜街	民国初年	不存	多为科班演出
西单游艺场	西单	民国初年	不存	
新罗天剧场	廊坊头条劝业场四楼	民国初年	现为商场	
乐舞台	天桥南大街路东	1912 年	不存	多演河北梆子
燕舞台	天桥南大街路东	1912 年	不存	多演河北梆子
振仙舞台	天桥后街	1913 年	不存	多演河北梆子
升平戏园	天桥后街	1913 年	不存	多演河北梆子
魁华戏园	升平戏园西侧	1913 年	不存	多演河北梆子
三合茶社	天桥	1913 年	不存	多演西路评戏
藕香榭	天桥	1913 年	不存	多演京剧
共和舞台	天桥	1913 年	不存	多演京剧和梆子
方和楼	留学路南口	1913 年	不存	多演武戏
惠宾剧场	天桥	1913 年	不存	多演评剧
万胜轩	天桥市场	1913 年	几经修缮	1982 年改为放录像
三和义戏院	永安路路南	1925 年	不存	今友谊医院门诊部

（续表六）

名　　称	地　　点	年　　代	保存情况	备　　注
振声茶园	永安路	1925年	不存	多演西路评剧
荣华园	天桥	1925年	不存	专演西路评剧
小小戏园	天桥	1930年	不存	京剧、梆子两下锅
小桃园	北纬路东口路南	1932年	不存	专演评剧
德胜轩	天桥南大街路西	1933年	中华电影院	1949年改建后改放电影
三友轩	天桥	1933年	不存	1937年停业
华兴戏院	福长街二条	1933年	不存	专演评剧
华安戏院	福长街二条路南	1933年	不存	专演评剧
红楼剧场	天桥	1934年	不存	多演河北梆子
蓬莱轩	不详	不详	不存	
西海子礼堂	通县	1936年	改电影院	1951年改放电影
密云县城关镇礼堂	密云县城内	1950年	完好	影、剧两用，主要为开会用
新通剧场	通县	1954年	改放电影	1958年改建为电影院
密云影剧院	密云县城内	1972年	完好	影、剧两用

庙宇戏台

明隆安寺戏台　庙宇戏台。位于崇文区白桥南里隆安寺内。佛寺始建于明景泰五年(1454)，后万历、崇祯、清康熙、咸丰、光绪、宣统及民国年间曾多次修葺，最后一次修葺为二十世纪八十年代初。现为北京市崇文区青少年科技馆。



隆安寺在万历三十七年(1609)重修后,每年元旦,香火极盛,寺内供佛果品可达千盘之多,称为“千盘会”。庙内的戏台,就是举行千盘会时唱戏敬佛用的。

戏台北向,台基高零点七米,台高三点八米,台宽六点一米,戏台进深六点四米,台口两柱,戏台三面敞开,均可观戏,戏台以勾连搭式与台后殿相连。

隆安寺存有石碑四方,现出土两方,一方为“隆安寺兴造□□□□□记”落款是“景泰五年岁次甲戌中秋既望”。另一方是重修隆安寺碑,落款是“大清咸丰捌年拾贰月初八日。”

门头沟区灵水村南海火龙王庙戏台　庙宇戏台。庙始建于金代,明嘉靖十五年(1536)重修。地处门头沟区灵水村西崖下。据门头沟文物调查档案:正殿梁架上有金代题记。门楼有石刻题额:“南海火龙王庙,大明嘉靖岁次丙申重阳吉日重建”。戏台建造年代不详,有可能与庙同时,清代改建。与庙门隔三十米相对,形成完整格局。台基高一米许,毛石基础,硬山式瓦脊,左右山墙封闭,西面敞开。台宽六点八米,进深八点七米,台口四柱,中间以木隔扇区分前后台。现存之戏台已改为房舍,仅可见清代形制。

门头沟区马栏村龙王庙(观音禅林)戏台　庙宇戏台。戏台建造年代不详,现存,已改建。位于门头沟区斋堂乡马栏村。龙王庙兴建于元至正年间(1341——1368)。明成化年间(1465——1487)重建。嘉靖三年(1524)重修后改为观音禅林(碑刻仍在)。戏台北向,面对庙宇,与龙王庙山门相距二十米,隔村中街道,台后为沟谷。台基高一点五米,毛石基础,台口四柱,面宽三间。顶为硬山式,板瓦。原三面敞开,后半部分隔为后台,现已封闭,改为房舍。现存形制显系清代所修,按其格局,似为元、明龙王庙旧有台址。

门头沟区西胡林村九圣庙戏台　庙宇戏台。戏台建造年代不详。庙约建于元代,明、清重修,清咸丰七年(1857)修缮,现存,已残破。地处门头沟区斋堂川内军响乡西胡林村。戏台西向,悬山式卷棚,左右山墙封闭,一面敞开。台基高一点五米,毛石基础,面阔三间,台口四柱,前台深四米余,后半部隔为后台。前三十米正对明代九圣庙山门(今已改建为学校)。



海淀区北务村金山寺戏楼　寺院戏台。地处海淀区四季青乡北务村金山寺东侧。寺建于明天顺五年(1461),清重修。禅寺南向建筑尚存,现为小学校舍。正殿三楹,原祀三尊铜佛,殿前为罗汉堂及厢房,门殿祀哼哈二将。原有山门,额题“重修金山寺”,墙书“为善最乐”四字。西侧为王善人庙,东侧院中有假山,并有戏台。戏台南向,面阔三间,台高零点六六米,宽五点九米,进深六点二米,周边条石有榫孔,柱下有勾栏痕迹。台上建敞轩,与后台建筑以勾连搭的形式相连接。后台五楹,为二层的楼阁。此台与两侧禅寺之正殿在同一条直线上,均为南向。台高度较矮,设敞轩,后台为楼阁式,较为独特。



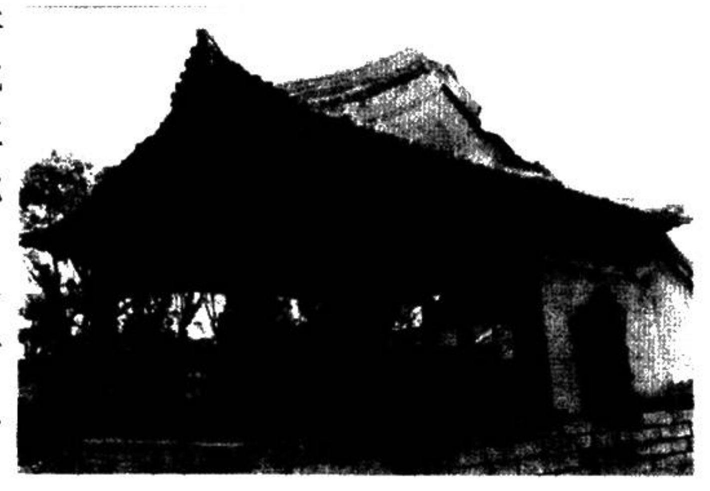
明万历间沈榜《宛署杂记》载:“金山在县西北三十里达官村”(第四卷“天字·山川”)邻玉泉山,即北务村之所在地。又载:北务村有华严寺(今不存),离城二十里之瓦窑村有金山禅寺、观音寺、普陀寺等,多为太监所建。此戏台应是无关佛事的乐舞戏曲之台,该台演戏情况不详。故老谓:北务村旧有戏班,远近闻名,近代尤以“皮影戏”著称于京郊。

密云县古北口关帝庙戏台　庙宇戏台。明代商人蔺尉建。地处密云县古北口长城北门城墙内侧坡上。清康熙二十八年(1689)守御章京拉萨利重修(中华民国三年《密云县志》)。又有嘉庆十五年(1810)重修碑。庙院内关帝大殿边添建药王庙,又于东坡南北分设龙王庙和菩萨庙,故有“两步三座庙”之称。戏台面北正对关帝大殿,为门殿与戏台合一的建筑。面阔三间,歇山式顶,灰筒瓦,台基高一点七米,台下设洞,乃为入庙之门。台宽十点二米,进深五点三米(前台进深四点一米,后台进深一点二米)。现存戏台有两处扩建痕迹,首次扩建应在清中叶前后,将前后台之隔断移至戏台后墙,使前台进深扩至五点三米,扩建后台进深二点三米。再次扩建在二十世纪七十年代,将后台进深展为四点七米。两次扩建均未改变旧有形制,仅将台下门洞堵死,另开旁门出入。

门头沟区西斋堂戏台三处　庙宇戏台。建于明,清顺治二年(1645)重修。地处门头沟区斋堂乡西斋堂村。该村有明清戏台三处:天仙娘娘庙戏台,庙宇倚坡而建,南向。戏台在坡下数十米处北向面对庙宇。宽三间,七点五米,前后台进深共九点二米。前台为硬山正脊顶,二者以勾连搭形式相连。此台始建于明,毁于“文化大革命”中,尚存门头沟区1958年文物调查档案平面图,各部尺寸齐全。村东口“上下灯场”戏台,灯场占地三亩余,《帝京景物略》载:“正月十一至十六日,乡村人缚秫秸作棚,周悬杂灯,地广二亩,门径诘曲,藏三四里,入者误不得径,即久迷不出,曰‘黄河九曲灯’。”此台专为村民社火及演戏用,于光绪年间(1875——1908)被山水冲塌。村西口戏台,光绪庚子(1900)年夏秋间,斋堂

川五十八村二千多名义和团举事失败，该台被法军及当地天主教徒焚毁。

海淀区永泰庄东岳庙戏台 庙宇戏台。地处海淀区上庄乡永泰庄。东岳庙又称"泰山庙"。建于明代，清康熙五十九年(1720)重修，道光六年(1826)又修，现存庙南向，建筑存，现为民居。正殿三楹，祀东岳大帝，有月台，后殿五楹祀娘娘，有角廊与东西厢房相连。又有门殿，额题"瞻岱之门"、立四大金刚。山门内有钟鼓楼，今塑像均废。山门前百米处建有戏台，台北向，面对庙门，规制颇宏，前后台建筑为勾连搭式，前台为歇山式敞轩；后台为硬山式瓦顶，后台东西山墙开有六角形什锦花窗。台面由花岗后条砌筑，台高二米、宽八米，前台进深七米，顶部藻井位置留有空间以生共鸣。周边之条石有槽孔，以备封台。后台总进深七点九米，有加宽的痕记，加宽前之进深约四米，后又加深三点九米，并于后墙设有对称之二水槽，通向室外，以便倒污水——可见扩建后台时已考虑到演员的方便。此戏台前台画梁较为精细，残留有教堂、自鸣钟等图案。可见除了康熙年间重修外，清末或中华民国时期又曾重修粉饰。后台柱间残留层层相迭之戏班题迹，均已不清。故老谓：此庙有大明石碑。现已移往五塔寺石碑艺术馆。旧俗农历三月二十五为庙会之日，京中演员常在此台演出，有梆子、京剧等。中华民国时期，梆子武把子郭凤池领家庭戏班经常来此演出，在当地颇得名声。



门头沟区东斋堂关帝庙戏台 庙宇戏台。建造年代不详。清重修。地处门头沟区斋堂乡东斋堂村。该村于明代万历年间(1573——1620)建守备城，城圈之西门里原有龙王庙戏台，东门外有关帝庙及戏台，均为兵民演戏用。龙王庙戏台和西城门在抗日战争时期(1937——1945)被日军拆毁。现关帝庙已毁，仅存戏台，已残破。戏台在东门外侧，北向，悬山卷棚式，灰筒瓦或板瓦顶。台基高九十五厘米，条石基座。台宽约八点三米，台口二柱，顶高二点五米。有上下场门，前台进深四点五米，后台进深约三米。后台砖墙封闭，两侧设有上下场门。台口横梁内侧有清道光十五年(1895)墨书题记，详载该年重修时，王、贾、李、宋、房等姓氏百



余人的姓名及捐款数额。

延庆县花盆村关帝庙戏台　庙宇戏台。清康熙三年(1664)兴建,后重修,现保存完好。坐落在延庆县花盆村。该村原称景家村,于雍正四年(1726)修关帝庙时改名“花盆村”。关帝庙又于嘉庆十四年(1809)重修,道光六年(1826)又修,现存关帝庙碑,庙亦存,改为小学。戏台坐南朝北,面向关帝庙正殿,台基高一点七米,毛石砌基,石条镶面压边。通阔三间,面宽八点一米,台口四柱,可三面围观。通深两间,计八点六米,其中前台进深五点六米,后台进深一点九米。硬山式卷棚顶,板瓦。中檩有墨写题迹“康熙三年孟秋月□□”。

延庆县西五里营村龙王庙戏台　庙宇戏台。始建时间不详。清康熙十九年(1680)重修。位于延庆县张山营乡西五里营村。龙王庙在村西,正殿三间犹存,戏台坐南朝北,面向正殿,相距十数米,前台为卷棚式,后台为硬山式,以勾连搭形式相连,灰筒瓦顶,有花砖雕饰。台基高一点六五米,砖石基础,条石镶面压边,台面方砖墁地。通阔三间,宽八点六米。台口四柱,柱下部有榫



孔可插横栏,横栏高一点三米,平时围封演戏时去掉。通进深八点四米,其中前台进深四点八米、后台进深三点六米。前台可三面观看。后台东西山墙各有圆形月窗,并有滴水花饰。

延庆县东红寺村泰山庙戏台　庙宇戏台。清康熙六十年(1721)兴建,后重修,现存,基本完好。坐落在延庆县下屯乡东红寺村。戏台约建于建泰山庙的同时,清光绪十四年(1888),该村重修龙王庙时修此戏台。戏台砖石基座,北向,面对原泰山神殿(现无存)。台基高一点二米,通阔三间,面宽八点三米,台口四柱,可三面观看,台顶为卷棚硬山式。通深两间计七点九米,其中前台进深五点七米,后台进深二点二米。后台之西侧有小门通向一封闭小屋,约二米见方,黑暗无窗,用于存放物品。据村中老人谢承德讲,台上原悬有匾额,上写“神听和平”四字,西山墙上亦悬匾额,为“重修”时捐资者的名单。

密云县商务总会会馆戏楼　乡镇戏台。清乾隆六十年(1795)知县浦率邑人兴建三圣神祠,位于密云县旧城南大街路东。嘉庆、道光,咸丰年代均有重修,光绪年重修戏楼并增建南北看楼(中华民国三年《密云县志》)。原山西银粮行会之会馆设于祠内,宣统元年(1909)改为密云县商务总会会馆。戏台坐西朝东,面对神殿,大门设在戏台下,台基高约一点七米,系门楼与戏楼合一的建筑。戏楼与神殿中间有中墙相隔,设中门出入。戏台两侧各设看楼五楹,中门以内两侧各设办公室用房三楹,另有便门出入。此种形制盖由商会改

建，其作用在于看戏处与办事处自成单元。清末民初，这里是密云县城演戏最多的场所。戏楼已拆除，中华民国三年《密云县志》载其平面图。

海淀区温泉乡护国寺戏台　　庙宇戏台。地处海淀区温泉村显龙山北坡，建于清，具体年代不详。护国寺已废，情况不明。戏台建于山坡上，面对坡下之庙门，观众于庙门外坡下仰视演出。台北向，面阔三间，勾连搭式建筑。前出轩为戏台，悬山式，台面宽五点七米，台基高一点八米，前台进深五米许。后台为硬山瓦房，东西宽九点五米，进深四点五米许。演出情形不详，现为民居。

门头沟三家店三官庙戏台　　庙宇戏台。清前期建，有道光八年(1828)《三官庙重修碑记》。位于门头沟区三家店三官庙村西街路北。因年久失修，戏台已于二十世纪六十年代拆毁。《三官庙重修碑记》载有捐款店铺和经理人以及演戏状况。



延庆县中羊坊村泰山庙戏台　　庙宇戏台。建于清代，现存完好。坐落在延庆县靳家堡乡中羊坊村。戏台坐南朝北，面对泰山庙正殿，台基高一点三米，面宽八点一米。卷棚硬山式，灰筒瓦，台前四柱，可三面围观演出。柱的一点五五米高处和柱的下部均有榫孔，用以插放栏杆围封，演戏时去掉。后台东山墙开小门备演员出入。(见上页图)



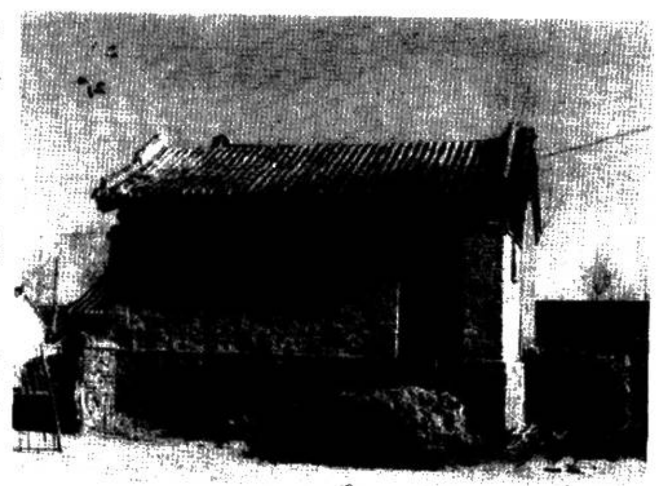
门头沟区城子圈门戏台　　庙宇戏台。建造年代不详，重修于道光十年(1830)，悬有清道光十年黑地金字匾额“歌舞升平”。坐落在门头沟城子圈门，戏台距圈门约百米许，坐东朝西与圈门相对，形成完整格局。台基为毛石质料，高一点七米，面阔二间，宽八点二米，进深五点四米。台口二柱，台面空间高二点六五米，顶部为八檩悬山卷棚式，灰筒瓦。台口装饰精巧，立柱顶端有泥塑兽头。后台面阔三间，宽十一点八米，进深五米，上下场门与前台相通。后墙正中开门供出入。西斋堂之余合班曾在此演出“山梆子”戏酬神。戏楼已残破，系门头沟区文物保护单位。

延庆县胡家营村龙王庙戏台　庙宇戏台。清道光年(1821——1850)以前兴建。具体时间不详。位于延庆县张山营乡胡家营村。现存,基本完好,为延庆县文物保护单位。戏台坐南朝北,正对龙王庙。卷棚硬山式,灰筒瓦顶盖,台基高一点零五米,通阔三间、宽七点九米,台口四柱,可三面观看。通深六点七米,其中前台进深四点三米,后台进深二点四米。东西山墙封闭戏台两侧,仅可一面观看。前后台山墙内壁布满水墨绘画,如刘海戏金蟾、二仙弈棋、渔翁童子及短打武戏人物等,系民间画工所绘。据村中故老胡建德谈,此台曾于中华民国十年(1921)重修。

门头沟区琉璃渠关帝庙戏台　庙宇戏台。兴建年代不详。位于门头沟区琉璃村。戏台西向,与关帝庙相距四十米遥遥相对,分前后台,前台为卷棚歇山顶,后台为卷棚硬山顶,二重卷棚以勾连搭形式相连。台基高九十厘米,毛石基础,宽二间,台口两柱,平面是方形,戏台两侧近后台处左右对称各设一小台,矮于戏台一阶,可能为场面(乐队)位置。后台面宽三间,戏台已拆毁,其初建年代难以确考。元中统四年(1263)在此设琉璃局,即今之琉璃村。旁设场面落座之小台,形制较为独特,齐如山称其乃"系辽金时代之建筑物"(《国剧画报》1932年第一卷第二十七期)。《宛署杂记》载:琉璃局庙宇"嘉靖年重修"。又据门头沟区1958年文物调查档案:此处有《重修庙宇乐楼碑记》,已剥落不清,当时庙内尚存明万历年间钟磬等物。



密云县古北口瘟神庙戏台　庙宇戏台。兴建年代不详。位于密云县古北口乡潮河关村。现存,已改为仓库。庙殿三楹,南向,有民间画工所绘道教诸神。如雷公、电母等等,较粗糙。殿西侧添设菩萨庙一小间,南向,祀观音。戏台北向正对菩萨小庙,相距二十三米。台基高一点六五米,毛石基础,台宽八点五米,面阔三楹,台口四柱。前台三面敞开,进深三点七五米,悬山式顶,灰筒瓦。后台进深四点三五米,三面封闭无门,硬山式顶,灰筒瓦。前后台顶部以连搭形式相连。后台残留戏班题迹,可辨的最早时间为清同治九年(1870),还有河间府玉顺班,保定府饶阳县张村庆春班等。剧目有《龙凤配》、《六月雪》等。



延庆县大泥河村龙王庙戏台



庙宇戏台。清咸丰年(1851——1861)以前兴建。位于延庆县大榆树乡大泥河村。现存,完好。戏台坐南朝北,隔街面对坡上龙王庙。卷棚硬山式,灰筒瓦顶盖。台基高一点九米,通阔三间,面宽七点八米,前台进深五点一米,后台进深三点二米。台口四柱,可三面观看。

庙宇戏台附表

名　　称	地　　点	年　　代	保存情况	备　　注
龙泉寺戏台	密云县白龙潭龙泉寺	始建于元,明、清重修	改建为露天剧场	
鲁仙观戏台	通县鲁仙观村	始建于明,清光绪重修	1949 年改建为小学	农历四月二十一庙会
关帝庙戏台	通县永乐店村	始建于明,清重修	不存	农历九月二十三庙会
碧霞宫戏台	通县草寺村	始建于明,清重修	仅存土基 2.5 米高	农历四月十七娘娘庙会
龙王庙戏台	门头沟东斋堂城圈	建于明嘉庆年间	1940 年为日军拆毁	
黄花城戏台	怀柔县黄花城村	建于明万历年间	1980 年拆毁	
二道关戏台	怀柔县黄花城二道关	建于明	不存	
三庙戏台	怀柔县东关	建于明	不存	为天齐、龙王、火神三庙
城隍庙戏台	怀柔县南门内路西	建于明	不存	

（续表一）

名　称	地　点	年　代	保存情况	备　注
万寿宫戏台	通县城内闸桥西	清康熙中期	不存	江西粮帮集资兴建
碧霞元君庙戏台	门头沟区斋堂乡妙峰山顶	清康熙年建	喜神殿，戏场已拆除，存梨园捐施碑	农历四月初一至十五庙会
北关戏台	通县北关万寿宫	清乾隆年建	不存	江西商户集资兴建
龙王庙戏台	延庆县上板泉村	清乾隆年建	存重修碑二	现存上板泉村中学
雍和宫戏楼	东城区雍和宫内	清中叶	二十世纪八十年代拆除	
娘娘庙戏台	石景山区八宝山	清	不存	
关帝庙戏台	石景山区北辛安村	清	不存	现改建为小学校
慈寿寺戏台	石景山区大泰山	清	不存	
显庆寺戏台	石景山区大泰山	清	不存	
衙门口戏台	石景山区衙门口	清	不存	现改建为小学校
城隍庙戏台	密云县西门内	清	不存	农历五月初六庙会
火神庙戏台	密云县城南门内	清	1949年拆除	农历正月庙会
关帝庙戏台	密云县城南门内	清	1949年拆除	五月十一演戏六天
东关戏台	密云县石匣镇东关	清	1940年前后拆除	1959年修水库该镇移迁
南门外戏台	密云县石匣镇南门外	清	1959年修水库拆除	台下设十八口大缸以生共鸣
温栅子戏台	怀柔县温栅子村	清	不存	
白云观戏台	西便门白云观内	清中叶兴建	修缮完好	光绪十三年(1887)重修建

（续表二）

名　　称	地　　点	年　　代	保存情况	备　　注
城隍看戏台	通县城内	清	不存	现为军队家属大院
药王庙戏台	通县南刘村	清	二十世纪六十年代拆除	
岫云观戏台	房山县琉璃河镇北	不详	1960 年拆除	现改建为中学
大寺戏台	房山县石楼乡	不详	不存	
龙泉下寺戏台	密云县白龙潭入口	不详	不存，仅有黄土一堆	
水母娘娘庙戏台	怀柔县茶坞	不详	不存	农历四月初一庙会
碧霞元君庙戏台	平谷县兴隆顶	不详	民国年间《平谷县志》有载	农历四月十八日庙会有戏
商会会馆戏台	怀柔县城内	中华民国初年	不详	总面积一亩三分，对面建有二层观戏楼
太师屯乡剧场	密云水库东岸	中华人民共和国建国后	完好	开会、演戏、放电影均可
冯家峪乡剧场	密云县北山区	中华人民共和国建国后	完好	开会、演戏、放电影均可
辛安乡戏台	密云县北辛安乡和平街西头	不详	不详	

演 出 习 俗

戏 班　旧时剧团的泛称。如三庆班、四喜班、义顺和班、玉成班等。中华民国初年，为了与妓院相区别，由正乐育化会号召，把××班都改称为××杜，如翊文社、鸿庆杜、群益杜等。但习惯上还是把戏曲剧团统称为戏班。正规的戏班，由班主、表演人员、伴奏人员、舞美工作人员及有关管理人员和后勤人员组成。

七行七科　旧时戏班(剧团)中的人员组织。七行指表演人员中的七行，即老生行、小生行、占(旦)行、净行、丑行、武行、流行(龙套、兵丁、衙役、侍从等群众演员)。七科指负责戏班人事(邀角、请人等)的经励科(其成员俗称管事)；负责管理衣箱和帮助演员穿卸服装、找拿砌末(道具)的剧装科(其成员俗称箱倌，并按分工称为大衣箱、二衣箱、三衣箱倌、旗把箱倌)；负责管理梳头桌并为旦脚梳头贴片子、化妆的容装科(其成员俗称梳头桌师傅)；负责管理盔头箱并帮助演员戴、勒、卸盔帽的盔箱科(其成员俗称盔箱箱倌)；负责通讯联络(演出前通知演员所演剧目、角色，演出中请人、催场等)等的交作科(其成员俗称催戏人)；负责在演出中放置桌椅、拿递砌末道具、撒火彩并协助演员穿卸服装的剧通科(其成员俗称检场)；负责音乐伴奏的音乐科(其成员俗称场面)。

四执交场　清末以前，对戏班中的音乐伴奏人员、管理人员和后勤人员的统称。“四执”是指四箱(大衣箱、二衣箱、盔帽箱和旗把箱)的执事人员。“交”指负责联络(因要四处奔忙故称“交通”，也有称“交作伙计”)的交通科成员。“场”指“场面”，即音乐伴奏人员。

总管事　又称“文武总管”，戏班中业务管理人员之一。总管事在演出前负责安排剧目，分配角色。演出时在后台负责监督、指挥全盘演出活动。总管事下设负责安排处理有关文戏演出事项的“文管事”(俗称文行头)，负责安排有关武戏演出事项的“武管事”(俗称武行头)及负责处理后台零碎杂务的“小管事”。

班 规　旧时戏班中各种规矩的统称。班规内容广泛，不但涉及戏班各类人员职责及有关制度、纪律。还涉及到戏班的习俗、义务、道德等。班规大致可分台上规矩、后台规矩、行当规矩、经济规矩以及戏班习俗和禁忌等六部分。戏班班规来自实践，逐渐形成，虽大多并无成文，但约定俗成，戏班成员都不得违反，否则将遭公议，甚至受到处罚。

十大班规　旧时戏班中综合性的规定制度。各班条款不尽一致，但内容大致相同。包括有：不坐班邀班、不见班辞班、不结党营私、不吃里扒外、不酗酒行凶、不吵骂伤人、不

夜晚串铺、不夜不归宿，不阴人开搅、不临场推诿等。

台上规矩 旧时戏班班规中的一部分。其主要内容有：不阴人开搅、不砍活、不蹲活，不扒豁子（不出事故）、不笑场、不误场、不冒场、不故意顿足、不临场推诿、不临场告假、不擅离九龙口座位（鼓师），以及忌错报家门，忌回顾场面、忌回顾后台、忌“洒狗血”、忌懈场、忌冷场、忌怯场、忌晕场、忌忘词、忌失音、忌失手、忌伤人、忌损物、忌掭头、忌掭盔、忌落髯、忌掉裤、忌丢物等。

后台规矩 旧时戏班班规中的一部分。其主要内容有：不打闹、不大声喧哗、不许要钱（赌博）、不许下棋（意即“你完了我走”）、不许言“伞”（意即“散”伙）、不许言“梦”（以“荒亮子”代之）、不许扔盔头、不许擅动大纛旗、不许拉弓、不许擅动各种神脸及神佛所用物件、戴脸不准对镜说话、不吃带皮带核的食物、不窥视前台、不鼓掌叫好、不躺卧、不坐箱案、不许站闲人、不动戏圭（公布每日戏码的器具，俗称“水牌”）、不翻戏帐、不乱坐、上装后不落座、开戏后不动响器、进后台必须拜祖师及拜神、九龙口座位不能空、旦脚扮装后不许便溺、旦脚不能动朱笔、不准在后台做针线活（女演员出现后的规矩，怕嗓子“闷宫”）、丑脚首笔开脸后，别行方可扮戏等等。

后台坐座之规矩 早期戏班中，在后台哪行人应坐何处，均有一定的规矩，不许乱坐。这种规矩是由唱野台戏开始的。因野台后台狭窄，除放置戏箱外，实无空地再放置椅凳，演出有关人员只好坐在后台周围靠边的戏箱上。戏箱是盛放演出物件的，如随意去坐便会影响正常工作。于是，便根据哪行人与哪种戏箱关系较多，就决定由哪种人去坐。实行此规后台次序自然会有条不紊，原在北京戏园演出的戏班，因后台有放置椅凳的地方，所以不曾有此规。后因此规确有益处，北京戏班也照行了。现今剧场条件大大改观，故此规已废弃。

旦脚坐大衣箱：因大衣箱所放之戏衣多与旦脚有关，尤其大衣箱内放有喜神，而喜神又是戏中所抱的的彩娃子，此娃子一向归旦脚所抱，故而旦脚坐此箱。

生行坐二衣箱：大衣箱的戏衣、物件虽亦与生行有关，既然旦脚已坐，生行只可坐二衣箱了。再者二衣箱多是武戏衣，生行演戏者穿着亦方便。

净行坐盔箱：因盔箱中所装之物件与盖脸人物有关，故坐此箱。

末行坐三衣箱：因旦、生、净行已坐了前三箱，末行也就依序安排坐此箱口。

武行及上下手坐把子箱：本箱所放之物件与该行表演所用砌末关系密切，故坐此箱。

丑行随意坐：这种规矩并非优待丑行，而是因旧时丑行可兼演他行之故。

催场、检场、上下场门等人坐旗包箱：故该箱必放于台帘内左右，各脚儿上场必经之道，催场人坐此便于检点。检场人坐在台帘内，可以时时刻刻注意台上。上下场之人，偶尔坐此稍歇，亦不致误事。

总管事人坐帐桌：后台永远设一帐桌，上放戏簿、戏圭，以便众人查看。戏圭是三十多

厘米长的小黑木牌，上镶二十余块骨签，每日所演之戏皆按次序书于牌子上。再者，总管事人须随时处理后台一切事务，他有固定之座位，便于众人去找他办事。现今坐座位之规已不存，但仍有相应之章程。

行当规矩　旧时戏班班规中的一部分，其主要内容有：各行应演的本工戏，各行应演的互演剧目（如两门抱类戏），各行应扮的兽形、神圣，伴奏、舞台工作人员除本行业务外应负的责任，如打小锣者应在开演前将各种乐器按固定的位置放好，演出后箱倌应将各种乐器按固定箱笼装好，容装人员应管理梳头桌用料，盔箱倌应管理彩匣子，旗把箱倌应代购彩砌等等。

经济规矩　旧时戏班班规中的一部分，内容包括戏班中各种收支项目及有关规定和戏班人员工资分配方法和规定。戏班主要收入项目及规定有：办账（演出后与戏园分账所得）、收加钱（与戏园分账前先提收之款）、定签（演出前戏园所交定钱）、传差费（为官家传差演出所得）、堂会钱（演堂会戏所得）、行戏钱（演行会戏所得）、跳加官钱（堂会戏中为达官贵人临时加演跳加官所得赏钱）、打牙祭钱（票友借台演戏付给陪演人员、场面舞台工作人员及后台服务人员的酬金）。主要支出项目有：戏班人员工资、拆角钱（本班人员不够时，给补借人员的酬金）、学生钱（如约补科班人员或本班人员子弟演娃娃生时所付之酬金）、祭神费、犒箱费、换季费（冬、夏给老郎神换装所需）、彩匣子材料费、梳头桌材料费、置装费、乐器费、广告费。戏班工资分配名目主要有：包银（按约定的演出日期和工资成总所发之款）、戏份（按日或按场付给演职员的工资）、打厘（定下戏份额后，有时按上座率打折付款）、抹份（又称扣分，即将一天戏份全部抹掉，分文不给之意，按规矩演“神戏”等均要抹份）、活钱（有时主要演员不拿固定戏份，而按全场演出收入提成）、脑门钱（主要演员自带的傍角人员，工资账目记在主要演员名字的眉额上）、彩钱（旧时凡演带彩之戏，有关人员除领戏份处须另加钱）等。

义务戏　旧时梨园里的公益活动之一。或为某项政治活动、或为福利事业、或为救济赈灾等筹款而进行的一种无报酬的演出。其收入除必要开支外全交梨园公会或有关机构。

搭桌戏　旧时梨园界所演义条戏中的一种。当某一同行有难时，若干演员联合演出，将所得报酬用以救济。意为众人搭桌（出力）资助一人。

堂会戏　个人出资请戏班赴其私宅，或借饭庄、会馆、戏园作专场演出，称“堂会戏”。

行会戏　某一行业出资请戏班赴行会本部或租借戏园等公共场所作专场演出，称“行会戏”。旧时各行各业都有自己的节日，逢节便请戏班唱行会戏。

传　差　旧时戏班或伶人被传入宫廷为皇家演出称为“传差”。

打炮戏　旧时，戏班每到新地方演出时，头三天总要演出最能展示自己特长的拿手

戏，以取得轰动效果，这头三天的演出就叫“打炮戏”。喻“一炮打响”之意。

送客戏　旧时每场演出时间很长，有时达五、六个小时，常演到最后一出戏时，观众就开始陆续退场，这最后一出戏就被习称为“送客戏”。

外　串　演员单独被邀参加非本人所在班社的演出，即到行班串演。

客　串　非专业演员临时参加演出，称“客串”，其中无报酬的演出叫“清客串”，儿童参加客串的叫“小客串”。

反　串　演员饰演非本行当应工的角色，称“反串”。

回　戏　已定的演出，因故停演，叫“回戏”。

两下锅　清光绪十七年(1891)始，京剧和梆子同台演出，俗称“二簧(京剧)梆子两下锅”，简称“两下锅”，也称“两夹锅”。其演出形式：一种是几出京剧折子戏和几出梆子折子戏同台夹演；一种是一台大本戏一半以京剧演，一半以梆子演；再一种是在同一出戏夹有京剧、梆子两种声腔(如《翠屏山》、《大保国》、《大登殿》等)，另外，在《武家坡》中还出现过以京剧和梆子两种声腔对唱的形式。人们又把这种形式称为“风搅雪”。京剧和昆曲有时也在一起合演，但一般不称“两下锅”。

老郎神　亦称“祖师爷”，旧时戏班中所供奉的神。面白无须，冬季穿黄帔，戴九龙冠，夏季换穿黄蟒，戴王帽。相传此神即唐玄宗，一说是后唐庄宗，又一说是天上主南宫乐府的翼宿星君，再有一说是清源妙道真君。戏班中对此神极为恭敬，每年都要举行隆重的登神仪式，每到后台先要对此神作揖，离后台前又再次作揖。不论在何处见到此神，都要以礼相敬。

九皇神　旧时戏班所供奉的神。九皇神所指尚无定论，一说系传说中上古的九个皇帝，一说系泛指创造五谷、衣服、房屋、音乐的众神。戏班中向有拜九皇神并在九月吃九皇素的习俗。

九皇会　九皇会为梨园子弟每年农历九月初一至初九日祀九皇神的会期。九皇神位在清光绪中期四喜班、三庆班相继报散后，移置于樱桃斜街梨园新馆内供奉，称为“九皇堂”。九皇神位之次序为：九皇堂内以中天大圣为九皇中位；地藏王菩萨为左位；三圣主老佛为左位；协天大圣(即关夫子)为右位；太上老君为右位。九皇堂外，灵官为正位；伽官为第二位；四值功曹为第三位；山神为第四位；土地为第五位；水德星君为第六位；真武大帝为第七位。上述诸神位平时皆有固定次序，逢九皇会设坛期间其神位则须改动，其次序为：九皇爷(即中天大圣)为中位；玉皇大帝(即三十三天)为左位；太上老君为右位；雷部正皇星君为左位；消灾延寿佛为右位。在九皇会期内，梨园子弟皆须食斋。品德端庄者，可应选为值班大老道或小老道。大老道诵经时着黄袍、布鞋、青道帽。小老道则着黄布坎肩、黄布套裤、黄布鞋、黄围裙、青道帽。曾被选为大老道者有朱文英(武旦)、程清芬(旦)、张彩林(小生)、钱宝森(花面)、沈宝泉(丑)、高德禄(净)、姚增禄(武生)、沈宝俊(鼓师)、袁德光

(武生)、王福山(武丑)、朱香泉(武生)、王昆山(丑)、陆喜财(丑)、姚佩秋(旦)、姚佩亭(旦)、董凤年(胡琴)、董凤延(生)等十七人。曾被选为小老道者有杜俊芳(武生)、朱德顺(非梨园人士)、刘顺庆(净)、周端齐(净)、罗文汉(小锣)、周端祥(净)、钱富川(武生)、王斌立(丑)、王斌珍(丑)、朱斌仙(丑)、孙斌武(净)、谢春芳(净)、李福仙(小锣)、崔德林(鼓师)、沈寿臣(小锣)等十五人。九皇堂首三人:张永春(即张五、小生)、康宝城(鼓师)、张云仙(旦)。写表人二人:吴菱仙(旦)、刘玉芳(旦)。

武猖神 旧时戏班中所供奉的神。传说此神为天下兵马大元帅,故被尊为戏班中武行的祖师爷。

喜 神 旧时戏班中所敬奉的神,又称"彩娃子"。喜神平时作为砌末(假娃娃)用,在舞台上可抱,也可据剧情把玩。但在后台却备受崇敬,不但不能随意玩耍,在后台没有老郎神佛时,就要以喜神代之,人人对它行礼示敬。

十二音神 旧时戏班中所供奉的神。但只在祖师殿内供奉,其位排列在祖师爷的两旁。十二音神是:(1)罗公远真君;(2)黄幡绰真君;(3)琴音绵驹真君;(4)龙吟王豹真君;(5)猿音石存符真君;(6)雷音孙登真君;(7)叶法善真君;(8)云音韩娥真君;(9)凤音阮籍真君;(10)虎啸秦清真君;(11)鸟音薛谭真君;(12)鬼音沈古之真君。

祭 神 旧时戏班对所供奉的神都要祭尊,祭尊各神的时间、规模、内容、形式均不一样。最隆重的是祭老郎神(祖师爷):每年农历三月十八日,戏班全体出动,在唢呐、皮鼓、铙钹等组成的乐队前引下,抬着老郎神像,一路吹吹打打至某公寓或饭庄。众人对神像烧香礼拜,礼毕全班聚餐。餐毕,原班人马仍由乐队吹打前引,将神像迎回原处,祭礼才告完毕。每年九月间祭九皇神,不但不聚餐吃喝,众人还要素食数日,习称"吃九皇素"。五月二十三日祭武猖神别有特色,祭神时备有一个装有五只去头活鸡的罐子,此罐不能放在香案上,也不能放在其他桌子上,只能放在香案下面。按迷信的说法,兵马大元帅(武猖神)不出头,可保天下太平。

犒箱会 每年农历五月初三,各箱倌要公开烧香祭神,称为犒箱会。

封 箱 旧时,每年农历十二月中旬,忙碌了一年的戏班,在年终休息前,要将演出用具清理入箱,并贴上"封箱大吉"的封条,叫做"封箱"。一般要到来年开台前才能开启。

封箱戏 "封箱"前的一场演出,也就是当年的最后一场演出,叫"封箱戏"。各戏班都力求把"封箱戏"搞得精彩、红火。既招徕观众,又图个吉利,因此往往各主演一折拿手戏,最后合演大反串戏。有时还特邀他班演员助兴演出。

开 台 旧时,每年春节之后,戏班要举行隆重的开台典礼,先启开"封箱"的封条,换贴"开锣大吉"、"新喜大发"等吉庆语条,然后进行开台(首场)演出。开台演出先"跳灵官"、"跳加官",接着演正戏。所演剧目都是吉庆戏,如《龙凤呈祥》、《鸿鸾禧》、《百寿图》、《喜荣归》、《黄金台》、《金榜乐》、《摇钱树》等。

破　台　旧时，为庆祝新戏台建成，或为经常出事故的旧戏台去邪，都要跳神、跳鬼，叫做“破台”。各地方、各戏班破台的形式虽不完全一致，但内容大同小异。“破台”一般在午夜进行，先“跳女加官”，接着“跳五鬼”，之后杀鸡滴血，将鸡头连同符纸钉在台中间，再以彩绸裹缠鸡首，最后燃放鞭炮，至此“破台”仪式结束。

官工日　旧时，戏班要在每年旧历三月中旬，选一吉日，召集全体人员聚会，商定份银增减及成员去留等重要事项，一般没有合同文书，但一经在祖师爷神像前焚香行礼后即成定约，任何人不能擅改。因为在那一天的聚会上只说公事，不谈闲话，所以就称那天为“官工日”。

九龙口言公　旧时鼓师所坐的位置叫“九龙口”，故“九龙口”又被作为鼓师的代称。“九龙口言公”即鼓师言（说、主持）公（公道）。这是旧时戏班班规之一，是解决舞台纠纷的一种方法。因为鼓师必须时刻注意台上发生的一切，因此，当演出有了差错，演员又互相推诿，难分是非时，便由最了解情况的鼓师出来讲公道话，鼓师是主持公道最合适的人选。

生丑言公　即由生、丑行演员来共同言（说、主持）公（公道）。这是旧京剧戏班班规之一，是解决戏班纠纷的方法之一。当戏班成员之间发生矛盾时，冷静、稳重的生行和随和诙谐的丑行一起来评理、说和，既能主持公道，又能缓和气氛，有利于解决矛盾消除隔阂。

宫中演戏不打通　旧时，戏班无论在戏园和乡村戏台演戏，开戏前均须打通。而清宫内演戏，向无打通之规，而代之以唢呐吹乐。皇帝、西太后从起驾时始，即已由太监向戏班通报，戏台上的场面由唢呐吹〔将军令〕曲牌，一直吹到皇帝、西太后在看戏席位上入坐为止。然后开始演戏。

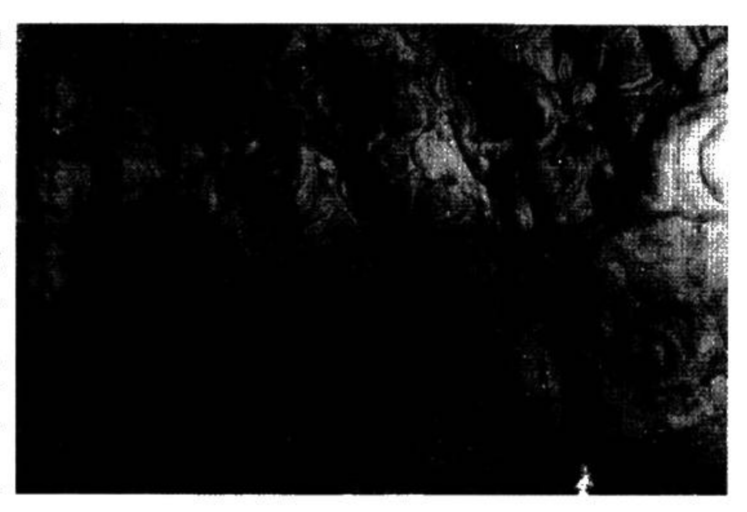
场面穿驾衣　清代，凡在宫中演戏，戏班的文武场面，均须穿上驾衣。驾衣用红缎或绿缎制成，宽袖长及膝盖之下，上绣小团花、菊花或葵花。宫中大驾、卤簿、打执事仪仗人员均穿这种衣服，故名驾衣。

清宫演戏论刻　我国传统一直沿袭按时辰、刻计时，因时辰距离长，所以清宫中演戏均以刻计，如一刻，两刻，十刻，二十刻等，刻以下为分。每日演戏之前，将演出的戏目书写木牌上，每出下边都注明几刻几分，是不许错的。每出戏差一分二分可以，再多总管就要说话申饬了。逢上帝、后爱听，也可多唱一段，延续时间。否则，已按刻、分排出的时间不得随意增减。

文　物　古　迹

唐云居寺唐塔俳优石雕　位于房山县云居寺北塔东北角的小石塔。底层东侧镌“大唐易州新安府折冲李公石浮图之铭”，署“开元十年四月十八日建，易州前遂城县书助教梁高望书”。塔体为方柱形，重檐六层，高四米余。塔内刻浮雕三幅，东壁为女供养人；西壁六人，四人站立，皆唐服戴巾，抬臂作供养状。前二人略小，汉人、胡人各一，形态卑俗滑稽。其一持物，其一卑躬屈膝，似俳优式表演，为唐代佛寺戏场中俳优模拟求神拜佛之形态。其幅高为三十五厘米、宽为六十二厘米。

唐万佛堂飞天伎乐浮雕　万佛堂位于房山城西北房山煤矿矿区内，属市级文物保护单位。万佛堂为三间砖结构无梁殿，坐西面东。殿内正中和左右的三面墙壁上镶嵌着三十一块汉白玉组成的巨幅浮雕，共长为二十三点零八米，高为二点四十七米。浮雕名称为“万菩萨法图”。正面左侧中部，有一组八个男性乐伎浮雕，为竖幅，宽三十五厘米，高五十厘米。浮雕第一层三人：居中者双手持排箫，做演奏



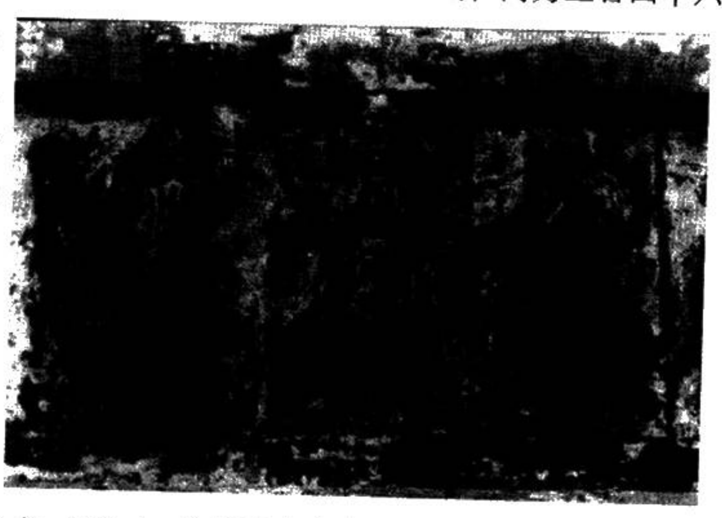
姿态；右侧乐伎双手拿响板，向一侧高扬，作边舞边演奏状；左侧为一双手举起、翩翩起舞的舞伎。第二层三人：中间为一箜篌，一人面朝左侧演奏，右侧为一吹管者；左一人吹竹笛，双手在嘴边平端竹笛，头微侧；第三层二人：右为弹阮者；左为弹古琴者，坐姿，头微低，手抚琴弹奏。左侧墙的中部，有十二个男性乐伎雕像。第一层三人：居中一人在演奏响板；右侧一人身挎腰鼓，双手演奏并做舞蹈状；左侧一人雕像破损，所持乐器不清。第二层三人：中间雕像破损；右侧为一演奏手鼓者；左侧为手持响板者。第三层三人：中间和左侧为吹竹笛者；右侧雕像破损，乐器不详。第四层三人：左侧为一吹管者；中间和左侧雕像均破损，所持乐器不详。浮雕近正方形，边长六十厘米。右边沿边镌刻“唐大历五年三月八日”字样。据碑志载，该汉白玉浮雕镶嵌在殿背后二米处三角形崖壁上，于唐玄宗时期(713——756)

首建殿堂，将浮雕移至殿内。殿原定名“龙泉寺”，后改为“大历禅寺”。现殿门上横匾额书“大历古迹万佛龙泉宝殿”，下款书“大明万历己丑春吉日重建”。

辽云居寺石经塔辽代散乐石雕　房山县云居寺石经塔，建于天庆八年戊戌朔五月戊午十七日戊戌甲寅时。上部为七层密檐塔形，双层莲花顶。底座石雕精美，除飞天乐伎和狮嬉之图案外，有乐舞浮雕八幅，刻为八面。每面饰为荷盖形龛，高十八厘米，宽二十四厘米，内均有乐舞伎一人。均系男性，着袍服戴花脚幞头或无角幞巾。舞者一人，窄袖作甩动状，抬左足而舞，袍角系于腰间。其余为乐者，分别持曲颈琵琶、排箫、笛、拍板、筚篥、筝、笙，作奏乐状。除弹筝者为坐姿外，皆站立演奏。服饰则属中原宋代乐优常服。

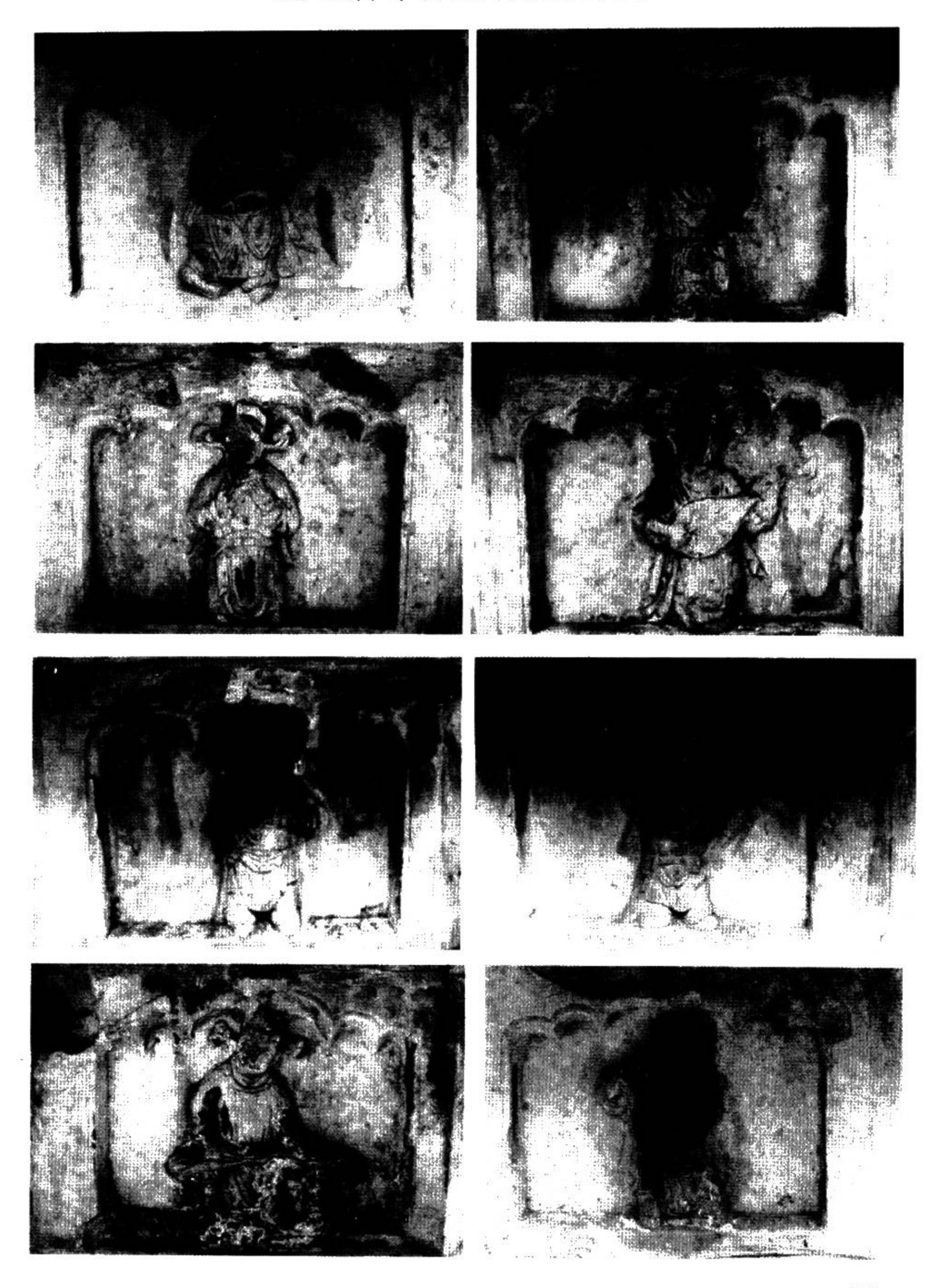
辽云居寺辽代经幢散乐石雕　房山区云居寺南塔塔基侧畔，存石经幢一座，系经幢散件拼凑而成。经幢中部之石件为八方柱形，环以乐舞石雕八幅，刻于八面。其形制与寺中辽天庆八年石经塔相似。石雕剥蚀严重，但可见基本形态。各幅为荷盖形龛，高十九厘米，宽二十一厘米，内刻乐舞伎一人，均系男性，着中原北宋袍服、幞头。舞者一人，杖鼓一人，余为操横笛、拍板、琵琶、筚篥者各一人。

辽云居寺北塔辽代散乐砖雕　房山区云居寺北塔，塔体初建于唐，高为三百四十六厘米，砖瓦结构。下部为阁楼式三层，上部为覆钵式喇嘛塔形，甚为独特。经辽、明两次大修，其塔饰砖雕多为辽代格式，砖塔底层上方紧腰处，环饰音乐、舞蹈、戏剧式人物砖雕七十余幅，幅高四十厘米，宽四十厘米，多为辽代宴乐之歌舞伎形态。舞乐者均属男性，着辽代服饰，宽袍、窄袖、毡帽、高靴、或虬髯长须，或扎小辫。舞者扬臂顿足，舞姿粗犷豪放。乐者以鼓、板、笛为主，分别演奏羯鼓、腰鼓、堂鼓、拍板、横笛、筚篥、排箫等，又有长柄弦子、琵琶、云锣。舞乐者均呈舞姿，边奏边跳，动态明显，气氛热烈，不同于中原雅乐。其中弹弦子和竖拍羯鼓而舞的形态尤为奇特。又有荷莲形砖雕花饰，莲中沙弥窄袖顿足而舞，为唐代西域柘枝舞风格。此外尚有天禄、辟邪及六臂胡神，威武狰狞。砖雕中穿插武打驱魔的场面。

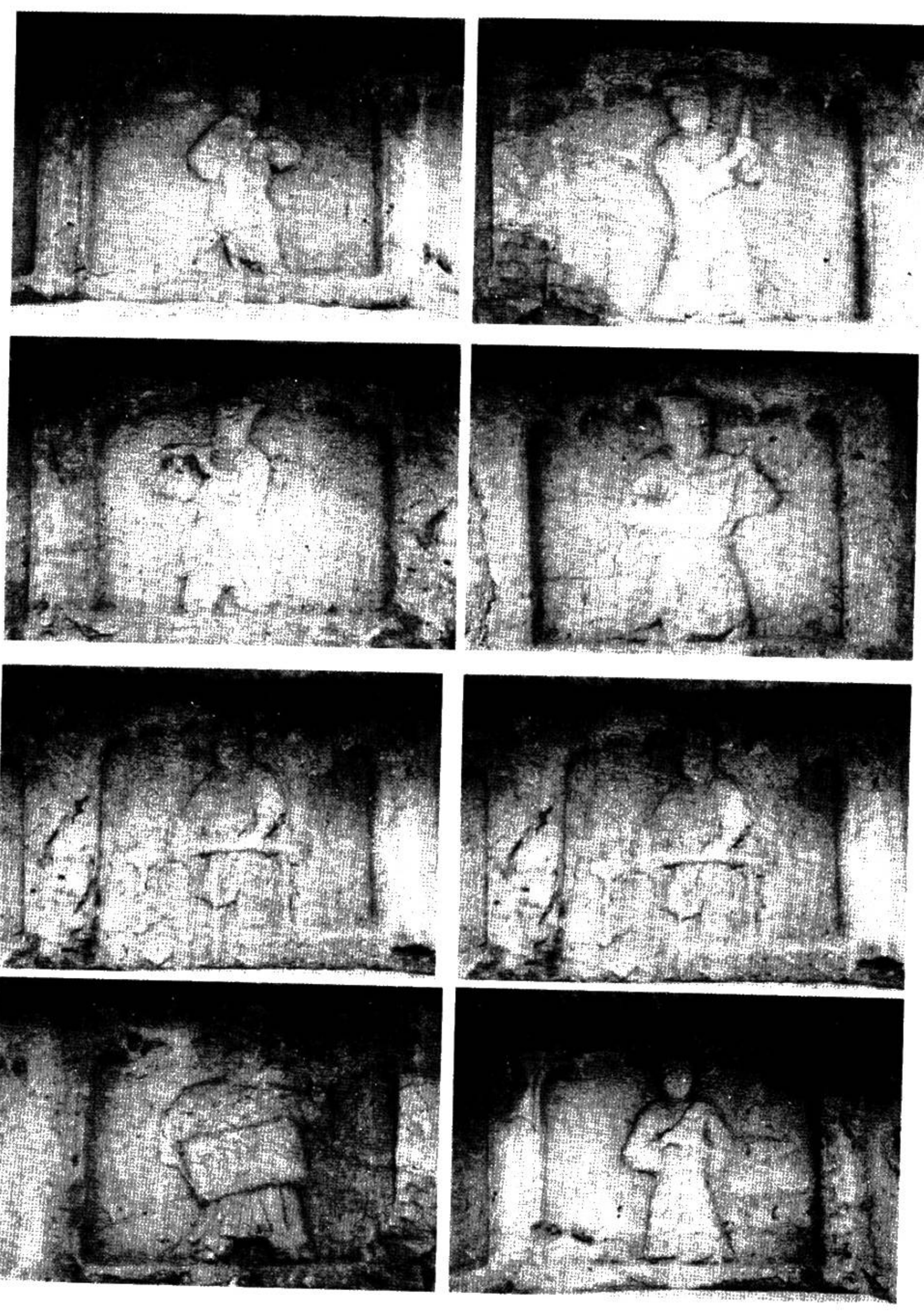


辽双林寺经幢散乐石雕　双林寺位于门头沟区清水乡上清水村西北，辽称清水院。寺内立经幢一座，高四米余。基座直径近一米，周刻菩萨、力士、金刚。顶部为四方形石龛，周刻佛像、宝珠顶。幢柱中部环以八方石雕，直径为六十五厘米，各面之荷盖形龛高二十五厘米，宽十九厘米，分别刻为佛、文殊、普贤以及舞蹈、琵琶、古筝等伎乐人造型。其中舞蹈者为男性，络腮胡子，着契丹服饰，舞姿粗犷；抚筝等奏乐者均戴冠，璎珞挂体，男女难别，呈唐代佛教文化中之伎乐人形态。此八方乐舞石雕可见辽代契丹文化与中原文化交融的风貌。

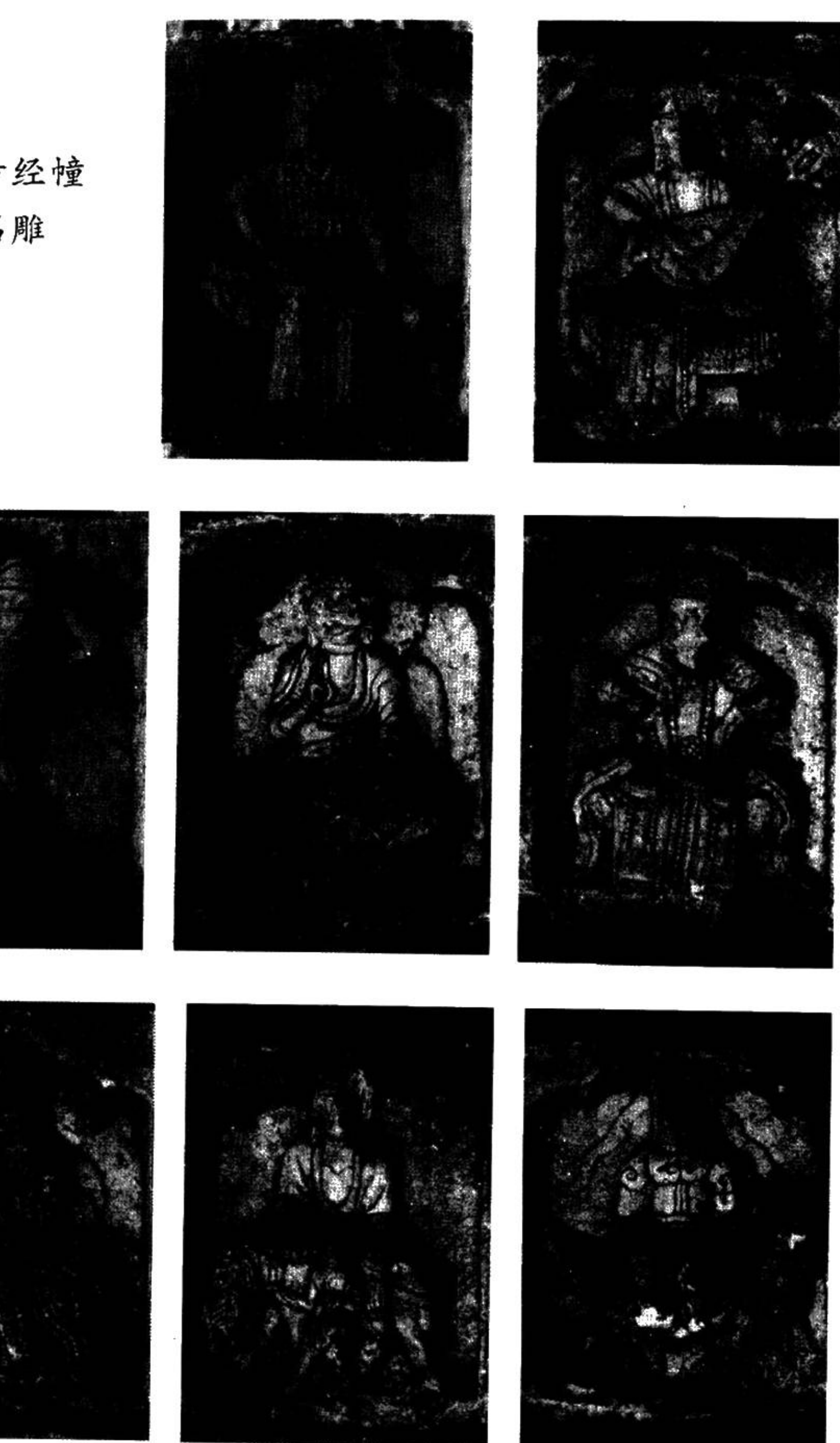
辽云居寺石经塔散乐石雕



辽云居寺经幢散乐石雕



辽双林寺经幢
散乐石雕



辽戒台寺石幢乐舞雕刻 京西戒台寺戒坛院门旁有石幢一座，总高五十四厘米，顶部有八角环柱形石雕，置于元至正二十八年(1368)月泉新公长老灵塔之上。幢原存于西峰寺，中华民国初年由戒台寺住持达文移来。石雕与幢体之石质不同，系拼凑而成。按石雕形制与风格，属辽代文物。石雕共八幅，各呈荷盖形龛，高二十厘米，宽十八厘米，内各有浮雕之乐舞伎一人。伎人均为女性，佩璎珞，分别为持笙、吹笛、执拍板、抱曲颈琵琶、吹排箫、吹筚篥、抚筝，更有一女伎，袒胸、赤足，持长绸、扬臂侧顾，作舞蹈状。

明代李卓吾墓碑 李贽(1527——1602)，号卓吾，泉州晋江人，明代后期思想家、戏曲批评家。明万历三十年(1602)明统治者以"敢倡乱道，惑世诬民"之罪，将李贽逮捕并押至北京监狱。李在狱中自刎而死，以示抗议。友人马经伦遵其遗嘱，葬于通州北门外马厂村西，碑阳为焦竑书"李卓吾先生墓"。碑阴为詹轸先书李卓吾碑记和李卓吾先生墓诗二首。该墓碑现迁至通县海子公园。

清康熙六旬万寿图卷及图册 清康熙五十二年(1713)康熙皇帝六十岁寿辰庆典活动结束后，兵部右侍郎宋骏业于四月初一奏折请绘《万寿盛典》图以纪实，获准，由其主持。参与其事者有宋骏业、王原祁、王奕清、冷枚、邹文玉、徐玫、顾天骏、金昆。墨线稿于当年刊入《万寿盛典》一书，刻者朱圭。全书一百二十卷，卷四十一、四十二为图。计一百四十八页。绘江南十三府戏台及福建等六省灯楼等，场面宏大，人物众多。完成稿为两卷，工笔彩色。图卷所绘畅春园至神武门跸路，共有戏台四十九座，可看出西四牌楼庄亲王府外大街搭设戏台所演为昆腔《安天会·北饯》；新街口正红旗搭设戏台所演为昆腔《白兔记·回猎》；东四旗前锋统领等搭设戏台所演为《醉皂》(昆腔或弋腔)；都察院等搭设戏台所演为昆腔《浣纱记·回营》；另一台为昆腔《邯郸梦·扫花》；西直门内广济寺前礼部搭设戏台所演为昆腔《上寿》；正黄旗戏台亦为《上寿》；西直门内崇元观西大理寺等衙门搭设戏台所演为弋腔《列宿遥临》；内务府正黄旗搭设戏台所演为昆腔《单刀会》；吏、户二部戏台演王母捧桃、麻姑持花篮祝寿；西直门外真武庙前巡捕三营搭设戏台演《金貂记·北诈》(昆腔或弋腔)；广通寺前长芦戏台演昆腔《连环计·问探》，长芦又一戏台演昆腔《虎囊弹·山门》。各省府搭设的戏台，四川等六省戏台演《刘海戏金蟾》；山西、陕西等六省戏台与福建等六省戏台未开戏；浙江省戏台演昆腔《邯郸梦·三醉》；苏州府戏台未开戏；直隶省戏台似准备演《玉簪记》；又一直隶省戏台演《西厢记·游殿》。茶饭房戏台似演《双官诰》。图示之戏台均为三面开敞式，大部分有后台。唯顶部之建筑形式多样，有卷棚式歇山重檐，五脊重檐歇山，卷棚重檐加卷廊檐，五脊单檐歇山，重檐六角亭式，四方亭式等。图卷现存北京故宫博物馆，图册现存北京图书馆。

清乾隆崇庆太后万寿图卷 绢本，工笔重彩，宫廷画家张廷彦绘于清乾隆二十年至二十二年(1755——1757)。图卷描绘了乾隆十六年，崇庆皇太后六十寿辰举行庆典的盛况。自西郊清漪园(光绪间改名颐和园)至紫禁城西华门，一路搭设经棚彩楼，以及乐棚数

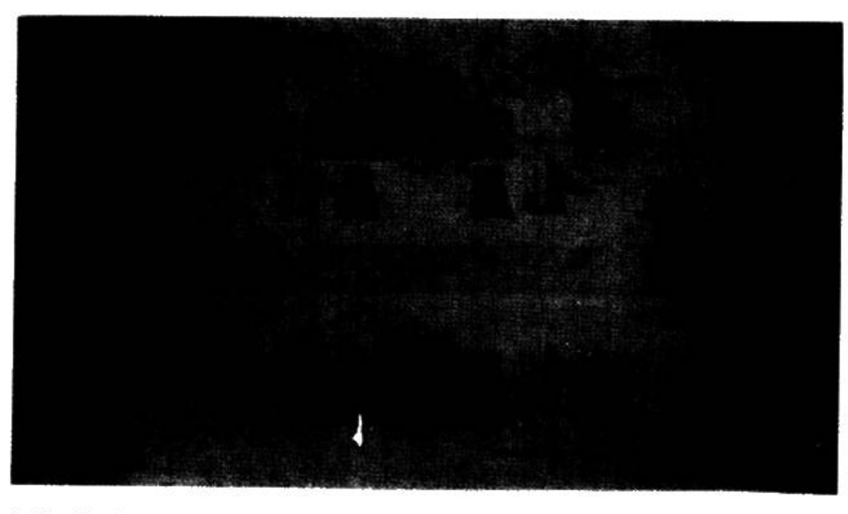
十座，演出剧目有昆弋合演的《风云会》、《定军山》、《龙图公案》等，其服饰及净脚脸谱与明代风格相近。图存北京故宫博物院。

清乾隆八旬万寿图卷及图册　清乾隆五十五年(1790)八月十三，乾隆皇帝八十寿辰，在承德避暑山庄举行庆典，九月九日“八十登高”后回銮北京。在此期间，京城亦举办庆典活动。庆典场景由宫廷画师绘为长卷，为绢本，工笔彩色。墨线稿于当年刊入《八旬万寿盛典》一书，为第七十七、七十八两卷。图绘自北京圆明园至西华门沿途的庆典场景，一路上张灯结彩，搭建戏台达八十余处。戏台皆临时搭建，包括露台、亭阁楼廊、二层戏楼、三层戏楼等多种式样，又有搭设布景和实景用于演出者。戏台上所示节目，体现“集四方乐”传统，包括声势浩大的宫廷前部大乐；蒙古王府班社“蒙旗十八班”的百戏、晋腔、梆子、大面戏；新满洲八旗舞蹈《红福云臻》、《吉庆平安》、健舞、绸舞、拳术；满族曲艺及花会表演如连厢、弹词、八角鼓、好来宝、清音评话、道瓦喇(倒喇)、跷舞《丹凤朝阳》、水戏、龙舟水戏、满族狮子、幢幡、抬哥儿、旱船；宫廷法宫雅奏及承应戏如《观音上寿》、《群芳献舞》、《太平祥瑞》、《丹桂飘香》、《万福云集》、《群仙拱护》、《天官赐福》、《升平宝筏》等，又有戏曲《西厢记》、《大登殿》、《三堂会审》、《三娘教子》等。仪典内亦包括宗教仪式活动。图绘参与仪典者除官员、平民外，又有各民族王公、贝勒、台吉、贵族、头人的迎驾行列，以及安南国王阮光平等外国君主和使节的觐见恭贺仪式。图卷及图册现分别藏于北京图书馆、承德市图书馆、北京故宫博物院。

清嘉庆妙峰山进香图　图绘暮春季节妙峰山进香情景。绢本，工笔重彩，立轴，绘于清嘉庆二十年(1815)。京西北妙峰山顶有“天仙圣母碧霞元君庙”，俗称“娘娘庙”，离京城一百三十余里，其中山路为四十余里。清代香火极盛，各方乡民分三路前往进香祈福，一从北安河，一从大觉寺，一从三家店，沿途设有茶棚歇息。图中“大觉寺”山门口，有民间走会之“五虎棍”表演，演员多人，戏妆，勾花脸，持棍搏击，表演赵匡胤发迹前打枣起衅，与董家五虎打斗场面。伴奏者皆站立，用锣、大小钹、单皮鼓。此项表演称“五虎打路”，表演团体称“武会”。图中绘笼箱一对，挑担者为清兵，笼顶插黄色龙纹三角旗数面。笼身写有“五虎开路”、“万寿”字样。黄旗者，在走会中最为名贵，非经圣览不得滥用。“万寿”表示此会曾参加皇家万寿节表演。表演场边，有持黄旗维持秩序者，称“前引”。又有便衣持棍者在观众中打路。此图所绘虽系走会表演，但表演者均为戏曲人物装扮，其武打形式亦与武戏相同。该图现藏北京首都博物馆。

清慈禧六旬庆典点景设计图　清光绪甲午初十(光绪二十年，即 1894 年 11 月 7 日)，是慈禧太后六十寿辰。为了将慈禧从颐和园接回宫中举行庆典，一路上拟设置龙棚、龙楼、经棚、戏台、音乐楼、游廊、牌楼、彩楼等景物，简称“点景”。点景设计图自颐和园至紫禁城西华门共分六十段。以西直门为隔，城外三十三段，城内二十七段。沿途包括戏台二十二座，音乐楼六十七对。戏台形式多样，台高不一，戏台的面宽和进深亦有所不同，有七

点三三米见方，有六点六六米见方。后台有四间或五间，进深二点六六米或三米。各台所用门帘、帐幔、椅垫、围桌均用红云缎制作，铺设栽绒台毯，备红油桌凳，三面均以彩绸、挂灯为饰。音乐楼为亭式，二层，均带须弥座。当年正逢中日甲午海战，“廷臣文章谏诤，乃命停止点景工程，仅于园内排云殿受贺”(《清稗类钞·朝员类》)。图藏故宫博物院。



清光绪茶园演剧图　绢本，工笔彩绘，横幅，无题款。图绘清末茶园戏馆内景，为典型的茶楼会馆式戏园。台四方形、三面突出，台基约半人高。台口二柱，有勾栏。柱联曰：“金榜题名虚欢乐，洞房花烛假姻缘。”柱侧分别挂有水牌，一曰“今日同庆班演呈，代演失街亭”；一曰“明日同庆班演呈，均演奇冤报”。台上所演是短打武戏《溪皇庄》中褚彪送饭后的开打场面。白髯老生一人(饰褚彪)，搭救便服官员(老生，饰彭朋)。又有武生二人(左饰尹亮，右饰张耀宗)，武花脸二人(左饰蒋旺、右不详)，均持短兵器。戏台后侧桌旁列场面(乐队)，伴奏者四人，各持锣、单皮鼓、板、京胡等。桌上放水壶，供饮场用。观众席为二层，一层池心摆有长茶桌，观众饮茶、抽烟、谈笑，自由往来，并有侍人卖馒头、领座等，左右廊下亦设茶桌。有楼梯通往二层，二楼观众倚栏站立看戏，有红包头之外国巡捕。图藏北京首都博物馆。

清光绪《连营寨》全堂宫廷戏装　光绪三十四年(1908)五月十八日、二十日，八月初八日、初八日，九月十七日，十月初一日，谭鑫培、杨小楼于颐乐殿合演《连营寨》。慈禧皇太后特别为《连营寨》一剧制做了一堂行头。其中有谭鑫培扮演刘备所穿的男蟒，为白缎勾金边绣黑色龙形，身长一百四十八厘米、腰肥七十八厘米、两袖通长二百二十四厘米、袖肥四十八厘米、水袖长二十四厘米；有杨小楼扮演赵云的所穿的男靠，为白缎勾金边绣黑色鳞纹、团寿字、花、蝶等图案。身长一百三十六厘米。腰肥四十六厘米、靠旗高四十五厘米、下平边五十七厘米、斜边七十二厘米；另有白缎勾金边绣黑色“长胜将军赵”字样和八宝图案的立方纛旗，旗高一百九十厘米，宽一百一十厘米；八面白缎勾金边绣黑色“长胜将军”字样和行龙图案的三角纛旗，高一百六十八厘米、下平边长一百七十厘米、斜边长二百三十九厘米；八面白缎勾金边绣黑色飞虎旗，旗高一百厘米、宽九十三厘米。还有开氅、马褂、箭衣、背心等其他角色所穿用的服饰及舞台上摆放的大小台帐、桌围、椅披等物件，皆为白缎勾金边绣黑色图案。现藏故宫博物院。

清光绪皇帝御用檀板　据曾在升平署当差的场面鲍桂山、方星桓等人叙述，光绪皇帝极爱打鼓，经常召集场面到南海演奏，其善打《金山寺》、《回营打围》等戏，很有御制“朱奴儿”牌子的打法。当年光绪皇帝打鼓时所用之檀木板，外置明黄缎套，现藏于北京故宫博物院。

清同光名伶十三绝写真图　清同治、光绪年间画家沈蓉圃绘。绢本，工笔重色，长丈余。绘同治、光绪年间京师名角十三人（主要是昆曲、京剧），皆戏装，半身写真风格。此图由书绅朱复昌得之于市肆，于中华民国三十七年（1948）五月缩小影印问世，并附所编《同光朝名伶十三绝传略》小册。所绘十三名演员为：程长庚（老生，饰《群英会》鲁肃）；卢胜奎（老生，饰《群英会》诸葛亮）；张胜奎（老生，饰《一捧雪》莫成）；杨月楼（老生，饰《四郎探母》杨延辉）；谭鑫培（武生，饰《恶虎村》黄天霸）；徐小香（小生，饰《群英会》周瑜）；梅巧玲（旦，饰《雁门关》萧太后）；时小福（旦，饰《桑园会》罗敷）；余紫云（旦，饰《彩楼配》王宝钏）；朱莲芬（旦，饰《玉簪记》陈妙常）；郝兰田（老旦，饰《行路训子》康氏）；杨鸣玉（丑，饰《思志诚》闵天亮）；刘赶三（丑，饰《探亲家》乡下妈妈）。

清庆寿图　绢本，横幅，工笔彩色，由清末画士绘，无题款。图中为三层戏台的演出场面和演员扮作戏妆的情景；“寿台”绘有饰演的文武官员；仙楼有饰演的王母娘娘；有饰演的仙童仙女乘“天井”悬吊的彩云砌末落于台面。“福台”上绘有饰演的福、禄、寿三星。台口绘有题“益寿延年”的额匾，庭院被巨大的彩棚笼罩，唯戏台之顶部露于棚外，棚顶及西侧以玻璃格采光。庭院内摆设一条列方桌，为贵戚及重臣就座之处。戏台左侧绘有男宾出入，左廊列男宾；戏台右侧绘有女宾出入，右廊列女宾。正面绘有供桌，面对着戏殿。供桌两侧有熏香炉等物。供桌前绘有帝王跪拜，女宾处绘有后妃施万福礼。据考证，该图与宫廷帝王、后妃庆寿的实情不相符，非记实之作，但其构图宏伟，画工精美。图现藏于中央美术学院。

清宫廷戏曲图册四种　现存四种，数百幅，大抵为徽班剧目及昆、弋、京剧剧目，先后绘于清咸丰、同治、光绪年间。据考证，当出自内务府如意馆画士之手。

一、封面题《性理精义》，两册，一百幅。绢本，工笔彩色。幅高四十厘米，宽二十八厘米。每幅绘剧中主要角色一人，下角写其姓名。每出戏两幅至六幅。有单页标以剧目名称。包括《群英会》、《打金枝》、《骂曹》、《庆顶珠》等四十四出戏。现藏北京故宫博物院。

二、封面题《戏出画册》，四册，一百幅。绢本，工笔彩色。幅高约五十六点五厘米，宽五十六厘米。每幅绘一出戏的场面，角色多寡不等。下角写明剧目，剧中人姓名写于人物边。包括《铡美案》、《断桥》、《除三害》、《醉写》等近百出戏，现藏北京故宫博物院。

三、封面题《清人戏出册》，一册，十五幅。绢本，工笔彩色。幅高约五十六厘米，宽五十六点五厘米。每幅绘一出戏的场面，角色多寡不等。下角写明剧目，剧中人姓名写于人物边。包括《空城计》、《定军山》、《斩子》、《取荥阳》（二幅）等十四出戏。现藏北京故宫博物院。

《紫禁城》杂志 1980 年至 1981 年分期刊出，分别为彩印或单色彩印。

四、升平署戏曲人物画，习称《升平署扮相谱》。数量不详，约有数百幅。绢本，工笔彩色。幅高约二十七厘米，宽二十一点五厘米。每出戏为一组，二至八幅不等。每幅绘人物一人，且为大半身，人名写于上角。每组画中，每一幅之上角写明剧目，下端或有“穿戴脸儿俱照此样”字样。据故宫某专家称：“故宫博物院所存此类图画均无“穿戴脸儿俱照此样”文字，盖用于欣赏而非扮相之谱。”图中包括《取荥阳》、《艳阳楼》、《借靴》、《卖马》、《三挡》等近百个剧目。此种戏曲人物册页原存升平署，辛亥革命后流散，现中国艺术研究院戏曲研究所、北京图书馆、首都博物馆及私家均有收藏。中华民国二十一年——二十二年(1932～1933)《国剧画报》曾连续发表梅兰芳所藏之数十幅，为单色影印。

清《思志诚》写真图　《思志诚》是清末戏曲剧目，又名《嫖院》，三小(小生、小旦、小丑)风情戏。此图系同治、光绪间画家沈蓉圃所绘，以写真风格集清末京昆名角于一图，容貌及化妆神态酷似演员本人。图绘剧中富家公子入妓院选妓情节，嫖妓者由小生徐小香饰，闵天亮由杨鸣玉饰，家人由罗寿山饰，老鸨由丑杨鸣玉饰，鸨儿由丑黄三雄饰，娃娃四名由郑多云、曹福寿、罗小侬、董庆云饰，共二十一名演员。圈中艺人多系四喜班成员，当时梅巧玲任班主。图藏梅兰芳家，曾载于徐慕云《中国戏剧史》，并附原图之笑笑生题句。

清程长庚、卢胜奎、徐小香《群英会》之写真图　绢本，工笔彩色，横幅。清同治、光绪年间画家沈蓉圃绘，写真风格。程长庚饰鲁肃，卢胜奎饰诸葛亮，徐小香饰周瑜。此图中三人之化妆形态，沈蓉圃又画入《同光名伶十三绝》图(见另条)，唯此图徐小香所饰之周瑜为文生巾，便服，《同光名伶十三绝》图中则已改为翎子冠，官服。图藏于缀玉轩(梅兰芳书室名)，盖系梅兰芳之祖父梅巧玲之旧藏品。中华民国二十一年(1932)《国剧画报》第一期载黑白照片。

清程长庚、徐小香《镇潭州》之写真图　绢本，工笔彩绘，半身戏装像。清同治、光绪间画家沈蓉圃绘，写真风格。左为程长庚饰岳飞，右为徐小香饰杨再兴，皆扎硬靠。二人均为三庆班中人。此图现存中国艺术研究院戏曲研究所。



清梅巧玲《雁门关》之写真图　绢本，竖幅，工笔彩绘。清同治、光绪间画家沈蓉圃绘，写真风格。梅巧玲所饰萧太后坐像形神逼真。梅巧玲为清内廷供奉，《雁门关》一剧由宫中本戏《昭代箫韶》(昆曲)改排成皮簧，共八本。梅饰萧太后，庄严稳重。当其演至第八本献城候佘太君入城时，坐于大边(上首)，用仙鹤腿水烟袋吸食水烟，能得满堂彩。盖其动作酷似慈禧太后，故旗门中人尤表欢迎。此图现存中国艺术研究院戏曲研究所。



《回龙阁》



《南阳关》



《凤鸣关》



《取荥阳》



《锁五龙》



《空城计》



清刘赶三、李宝琴《探亲家》之写真图　绢本，工笔彩色，竖幅。清同治、光绪间画家沈蓉圃以写真风格绘。此图为二人演出《赶亲家》之写真。刘赶三饰乡下妈妈，曾骑真驴上台，传为佳话。图中李宝琴以旗装饰野花姑娘，眉间点一蝙蝠图案作"妆靥"，殊为独特。刘赶三所饰乡下妈妈之图像，由沈蓉圃原样绘入《同光名伶十三绝》图。写真图原藏国剧学会，中华民国三十一年(1932)《国剧画报》第三十六期载黑白照片。(见下左图)





清梅巧玲、时小福、陈楚卿《虹霓关》之写真图　绢本，工笔彩色，横幅。清同治、光绪间画家沈蓉圃绘，写真风格。图为昆曲《虹霓关》之写真，原为清宫连台本戏《兴唐传》片断。缀玉轩藏有此剧清光绪二年(1876)所抄昆曲本，为梅巧玲所演之本，后改为皮簧。图中梅巧玲饰东方氏，时小福饰丫鬟，陈楚卿(小生)饰王伯当，为王伯当被擒一场。图藏缀玉轩(梅兰芳书室名)，盖系梅兰芳祖父梅巧玲之旧藏品。中华民国二十一年(1932)《国剧画报》第二期载黑白照片。(见上右图)

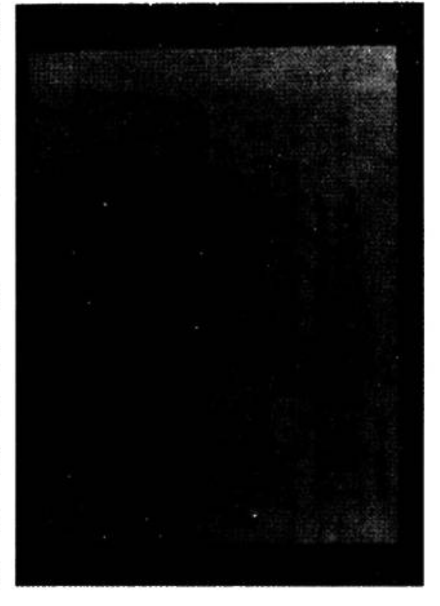
清泥人张戏曲泥塑　清末天津泥塑艺人张明山，能照真人塑造人物。所做市井三百六十行，惟妙惟肖，各异其趣。第二代张亭不亚其父，也称"泥人张"。其所做戏曲人物，高约三十厘米左右，神态逼真。现存清末泥人张戏塑尚有谭鑫培便装坐像；余三胜戏装《黄鹤楼》刘备坐像；《三英战吕布》、《击鼓骂曹》、《武松杀嫂》、《长生殿》、《天河配》、《霸王别姬》等戏像。中国艺术研究院戏曲研究所收藏。



清升平署印章　清宫演戏机构升

平署光绪三十二年(1906)所用之印章,木制,总高为一百一十毫米,其木把为十五毫米见方,高为八十毫米,印章面为六十二毫米见方,厚为三十毫米。印面刻有篆体字“升平署之图印”六个字。现藏于北京第一历史档案馆。

清升平署奏折 升平署总监边得奎为演戏事宜向皇帝禀的奏折。奏折为明黄色绢本,宽为一十九厘米,高为二十六点一厘米。用墨笔书写。奏折全文:“奴才边得奎谨奏:民籍教习杨月楼昨晚偶得风寒卧床不起,实不能当差报禀奴才处,奴才思之实不懂官规矩,奴才恳恩将他暂且退出。奴才查之在外做事慌(荒)唐,奴才不敢自专,请旨教导。”该奏折现藏于第一历史档案馆。



清升平署戏目 升平署戏目有科班太监和入宫承差的民间戏曲演员演出的剧目,每个戏目都标明昆腔、文戏、武戏、乱弹、纡子(轴子)、本戏等分类,还标明每个戏目的演出时刻,以供宫中点戏及安排演出所用。其中包括谭鑫培、王凤卿、杨小楼、王瑶卿、杨德福、李宝琴、侯俊山、朱四十、朱裕康、龚云甫、谢宝云、金秀山、孙培亭、罗寿山、得宝等入宫承差的民间艺人的戏目。戏目藏故宫博物院及中国艺术研究院戏曲研究所。

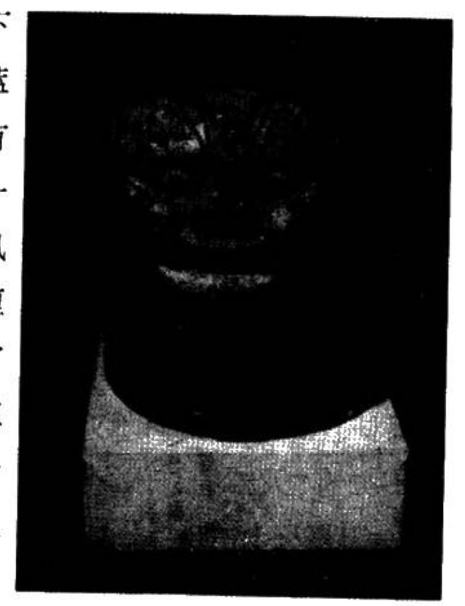
清升平署剧本 清宫剧本可分四大类:一、安殿本。楷书工整,用黄绫裱装成册页折子,演戏时呈阅皇帝。例如“乾隆八旬万寿承应戏”本子即是。安殿本又分临时改词按殿本和御笔改订本,前者所改词句用黄纸条虚盖上即可,后者是皇帝认为不合意或避圣讳而亲笔改动的本子。二、王府进呈本。皆纸本,用五色笔楷书装成书册。三、升平署留存本,此为一般抄本。四、宴戏承应折。此本乃节日皇帝吃饭时所演,戏很短,不过一二百字。内容可分为:九九大庆;法宫雅奏;月令承应;朔望承应。清宫剧本大戏有:《宝塔庄严》,《罗汉渡海》、《天香庆节》、《阐道除邪》等;小戏有《万福万寿》、《膺受万福》等;连台本戏有《升平宝筏》演西游记故事,《鼎峙春秋》演三国志故事,《忠义璇图》演水浒传故事,《昭代箫韶》演杨家将故事,《劝善金科》演目连救母故事等。存留总数七千余册。由北京故宫博物院和中国艺术研究院戏曲研究所分藏。

清升平署戏衣 升平署戏衣原分三处存放。主要在宫内南府,颐和园、避暑山庄亦存少量衣箱。最早为明朝衣箱,已不全。康熙年间的衣箱有两份,亦不全。乾隆年间的衣箱有两三份,尚全。嘉庆、光绪、宣统年间都制有衣箱,皆由江南织造制办。戏衣平金缂丝,甚为讲究,每演整本大戏皆有专门制作的服装,如:《昭代箫韶》、《劝善金科》等戏各有专用戏箱,与其他的戏不同。“阎王衣”乃《劝善金科》中二殿楚江王所用;“福禄寿三星衣”乃吉祥承应戏所用;其它尚有“老君衣”、“学士衣”、“门神铠”、“喜字氅”、“春字判官衣”、“十二

花神衣”、“蟒”、“靠”、“宫装”等，至今仍色彩鲜艳、金光闪闪。北京故宫博物院、颐和园、中国艺术研究院戏曲研究所均藏。

清升平署砌末　清宫演戏所用的砌末极为繁多。清代制作盾、水牌、蝙蝠灯、蝙蝠瓶等宫中戏曲舞台砌末至今仍保存完好。盾牌，系木骨架，布制，长方形，高七十五厘米，宽四十二厘米，上沿为起伏的山形。盾牌牌面为彩绘蓝色龙头；水牌，系木骨架，布制，长方形，高七十五厘米，宽五十七厘米，水牌四周呈不规则曲线，牌面上绘有绿色水浪；蝙蝠挂灯，系竹骨架，绢制，灯高五十一厘米，宽三十三厘米，灯呈蝙蝠形状，挂起时如一朝下的蝙蝠，灯侧彩绘云中蝙蝠图案，灯的整体呈紫红色。灯上有提链，灯下端缀有各种颜色间杂的灯穗，在舞台上起照明或装饰作用，共四对；蝙蝠瓶，为一对，木制，方形，高三十四厘米，宽(瓶肚处直径)十五厘米，瓶呈蓝色，瓶的表面彩绘云和蝙蝠图案。瓶口上插木板二片，分前后排列，呈后高前低状，木板上彩绘祥云图形。两块木板下端拴绳，通过瓶腹从瓶底端小洞穿出，舞台上由操作者牵动瓶底端绳子，使瓶中二片祥云木板交错升降，产生变化，类似机关砌末。上述等砌末以及诸如宫中三层戏台之绞盘、升降工具等均由北京故宫博物院、中国艺术研究院戏曲研究所收藏。

清宫升平署面具　亦称“脸子”、“脸壳”。与衣裤连在一起的叫“套子”或“形儿”。一般用纸制作，涂金沥粉，彩绘刷油，非常精细。有的脸子下颏还能活动。魁星脸子，通高二十八厘米，宽二十厘米，蓝面，红眉，红唇，环眼，左右两耳有两支大金耳环，头顶有黄布套及圆锥髻；雷公脸子，通高二十三厘米，宽二十一厘米，鸟嘴，两耳有大金耳环，额、面、鼻、眉、嘴皆红色，凤眼镂空，头顶有黄布套及紫金冠；阎王脸子，高二十一厘米，宽十八厘米，脸谱黑白相间，红嘴唇，眼部镂空；判官脸子，高二十一厘米，宽二十厘米，额头、脸面共画五个红蝙蝠，环眼，红鼻，挂髯口，但须已脱落；大鬼脸子，高二十五厘米，宽十八厘米，深蓝色脸，嘴角画有红须，红眉，红发，呈山字形，小眼镂空如豆；罗汉脸子，高二十一厘米，宽二十厘米，红脸，眼球突出，白眉，白胡须都是用纸捻制成。现存中国艺术研究院戏曲研究所陈列室。



清升平署腰牌　清嘉庆以后，宫廷规定出入紫禁城的各色人员必须配戴腰牌，以供门卫查验。清末升平署“外学”入宫作供奉演出，亦带腰牌。腰牌为木制，长方形，宽九厘米，高十五点五厘米，厚一点四厘米，上有圆孔，以便拴系。正面烙烫“升平署××年制造”字样，以墨笔写明持牌者身份、姓名、年龄、相貌特征，或加编号；背面烙烫“腰牌”、“内务府颁发”及满文“总管内务府”字样。宫中并有“腰牌册”记录在案。陈德霖、王瑶卿、王凤卿等人

之腰牌尚存,《紫禁城》有陈德霖腰牌照片。另有一种腰牌,为内务府核发出入景山南门之腰牌。为硬纸板制成,长一百零三毫米,宽为六十五毫米。腰牌一面为白色,印有制成年月和篆字内务府印章;另一方为黄色,印有腰牌有效之境地,其使用者之人名、年岁、面貌特征、字号,均用墨笔填写,上盖有内务府印章。现藏于北京第一历史档案馆。

清升平署门照　升平署民籍艺人进宫当差,需由升平署上奏总管内务府核发“门照”,凭此方能进入宫门。门照为白毛边纸制,木板水印,长为二百三十五毫米,宽为一百八十八毫米。上印有“编号”、“年限”,有的标明核发日期,有的不标明核发日期,盖有内务府印鉴。门照全文:“严字第伍千陆百伍号。总管内务府发给门照事准。景运门文称该处具奏严申门禁章程拟办门照以凭稽核一折奉旨依议钦此等因前来本府遵照奏定章程,发给当差官员人役等出入禁门门照以凭稽查此照。右发给升平署民籍学生侯俊山。光绪二十八年　月　日。”该门照现藏于第一历史档案馆。


門照

清杨鸣玉的水衣　杨鸣玉是清同治、光绪年间丑脚演员。以昆丑出名,人称苏丑杨三。清代画家沈蓉圃所绘同光“十三绝”,将杨鸣玉列入其中。今存其演剧之水衣一件,为蓝布制,领、袖均由白布缝制。因久穿此衣,已多处破损,衣领及前后身缀补了多块蓝、白颜色布补丁。现存中国艺术研究院戏曲研究所。

清谭鑫培的象鼻刀　京剧演员谭鑫培为“谭派”创始人。其演出使用的金色象鼻刀,总长度一百八十六厘米。刀头长五十九厘米,银色,顶端有残,刀缨已无,刀头下端有金色龙头叼珠图案。装饰精美。刀杆长一百一十七厘米,直径约二点二厘米,藤子杆(据传为越南藤杆),上涂朱漆,有地方漆已脱落,并有黑色条纹。刀杆下方有“天德涌许”字样(即“天德涌”许家把子铺制作)。刀攥长十厘米,银色,与刀头颜色相对衬。此刀存中国艺术研究院戏曲研究所。



清尚和玉的锤、枪　尚和玉在《惜惺惺》、《四平山》中饰李元霸,均使八棱锤。今存尚和玉早期所使的一对八棱锤。锤的平面绘有八卦、太极图;斜面绘有牡丹花,直径为三十五厘米,锤把总长五十二厘米。锤杆两端各长八厘米处,画有装饰金色云纹图案,中间黑色杆,长三十六厘米,手握锤把处用浅黄色藤条缠绕。尚和玉的大枪(又名样枪),枪头呈大鸭嘴状,枪头长四十五厘米,木质,外包

皮子，银色。下缀黑色枪缨。枪杆长一百二十五厘米，藤杆，外缠黑白相间的练带。枪杆底端一座银色大攥，长十七厘米。锤与枪现藏中国艺术研究院戏曲研究所陈列室。

清孙菊仙修改唱词之手迹　清末民初京剧演员孙菊仙，工老生，“新三鼎甲”之一，人称“老乡亲”。今存孙菊仙亲笔校正之《鱼藏剑》全折戏词(实为《浣纱记》唱词)第六页。孙将原词作了改动并加以删节。现藏中国艺术研究院戏曲研究所。

清梅雨田的胡琴　梅雨田为清末胡琴“四大家”之首，长期为谭鑫培操琴，梅雨田所用胡琴，琴杆长六十八厘米，顶端镶有骨料，琴筒长十点零五厘米，直径五厘米，弓子长六十三厘米，握弓一端已折断，琴杆和琴筒上均积满黑色松香。另有楠木琴盒一个，内衬红缎，盒内有长形、圆形凹陷部分，用来放置弓子、松香等物。现存中国艺术研究院戏曲研究所陈列室。

清陈德霖《雁门关》单词　清末民初京剧演员陈德霖在《雁门关》、《四郎探母》中饰萧太后，后世奉为典范。今存陈德霖《雁门关》单词头本、二本、三本、四本、六本，戏词用小楷体抄写，约四千字，已裱成长一百八十厘米，宽三十一厘米横幅，上有陈德霖署名。现存中国艺术研究院戏曲研究所。



清末北京梆子木刻本　六十四开，麻纸木版印刷，由京都致文堂、锦文堂、聚魁堂、泰山堂等刊发，现存十一种。其中京都致文堂刊印本有三种：《女起解》，封面有“新刻梆子

腔”、“女起解”、“京都致文堂刊”三行字，内容与此剧的其它刻本有较大差异，剧中苏三叙述她与王金龙的关系较细腻，崇公道风趣幽默的性格亦比较突出，但剧中所涉及的一些地名及其地理位置错误较多；《胡迪骂阎》，封面有“新刻梆子腔”、“胡迪骂阎”、“京都致文堂藏板”三行字，最后一页末尾有“打磨厂致文堂发兑”一行字；《斩子》，封面有“小元红梆子腔准词”、“新抄斩子”、“□□□堂存板”三行字。因其版本规格及字迹与致文堂本《胡迪骂阎》相同，故断为致文堂本。

京都锦文堂刊印本亦有六种：《香山》，封面有“小元红梆子腔准词”、“新抄香山”、“京都锦文堂存板”三行字。《杀府逃国》，封面有“梆子腔”、“杀府逃国”、“锦文堂梓行”三行字；《渭水河》，封面有“元红梆子腔”、“新抄渭水河”、“锦文堂行”三行字；《状元祭塔》，封面有“抄写准词梆子腔”、“状元祭塔”、“并无错字、京都锦文堂”三行字。《教子》封面有“盖绛州梆子腔准词”、“新抄教子”、“京都锦文堂存板”三行字。《二进宫》，封面有“小达子、玻璃翠梆子腔准词”、“二进宫”、“□□堂梓行”三行字，因规格和字迹与上述刻本相同，故断为锦文堂本。

京都聚魁堂和京都泰山堂均仅存《女起解》一种。京都聚魁堂本封面有“小旋风梆子腔准词”、“女起戒”、“京都聚魁堂东记”三行字，泰山堂本规格与聚魁堂本相同。

这些刻本收小元红（郭宝臣）、盖绛州、小达子、玻璃翠、小旋风于清光绪年间在北京的舞台演出本，原本由齐如山先生收集，封面有齐先生的印章，后经程砚秋先生捐献中国戏曲研究院，现藏中国艺术研究院戏曲研究所资料室。

清末通州秀文堂梆子刻本　六十四开，麻纸木刻印刷。仅存两种：《女起解》，封面有“五月鲜梆子腔准词”、“女起戒”、“通州万寿宫秀文堂存板”三行字，文字与京都聚魁堂、京都泰山堂刊刻小旋风演出本基本相同。《杀府逃国》，封面有“梆子腔”、“杀府逃国”、“通州秀文堂梓行”三行字。五月鲜为清光绪年间活跃在北京及通州（今京郊通县）等地的梆子戏名伶。此两种刻本亦为齐如山先生收集、经程砚秋先生捐赠中国戏曲研究院，现存中国艺术研究院戏曲研究所资料室。（图见下页）



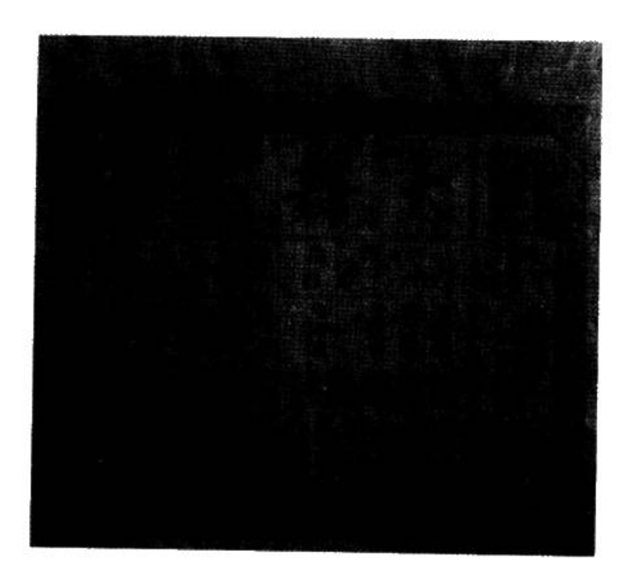
女起戒
新抄女起戒柳子腔
元紅柳子腔
新抄渭水
錦文堂行
狀元祭塔
錦文堂
小元紅柳子腔準詞
新抄斬子
堂存板
小進宮
玻璃翠柳子腔準詞
二進宮
堂梓行
絳州柳子腔準詞
新抄教子
京都錦文堂存板

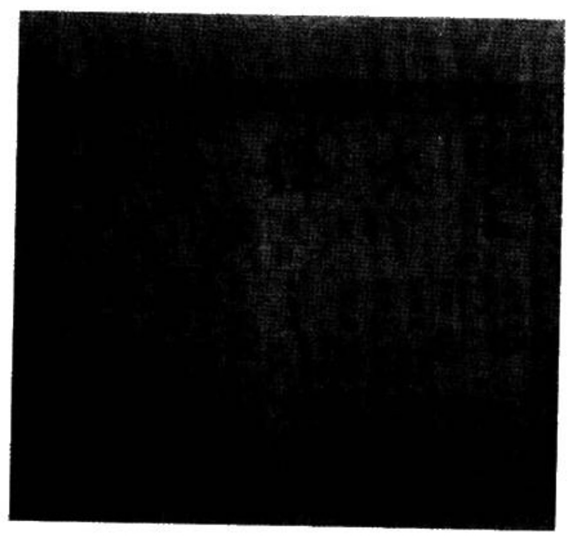
清代戏单　戏曲演出之节目单。演出前呈之于官座或出售。用三十三厘米长，约二十厘米宽的黄纸或红纸制作，毛笔手写，或以木版活字拼印，后渐以石版等印刷。戏单上除将要上演的剧目外，亦书写主要演员姓名，并将有影响的演员置于突出位置。戏单上写明演出的茶园名称、地址，演出的班社，有的则注明义务戏、日场或夜场，亦有的加写广告。

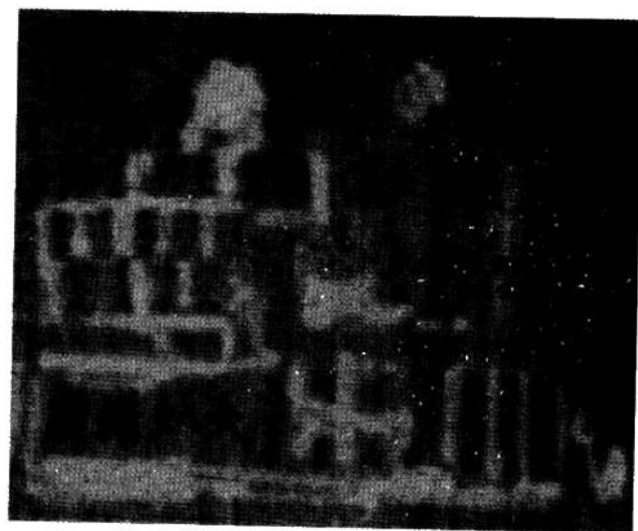
光绪年间戏单：光绪十二年(1886)，在安徽会馆由三庆班演出的戏单，戏单上标明“三月初六日安徽会馆三庆部请票外串代灯”。各戏目标以主要演员，有何九、(罗)百岁、(朱)素云、万盏灯、(小)叫天、(孙)菊仙、(时)小福等。剧目有京剧《二进宫》、《醉酒》，昆曲《火判》等；光绪三十四年五月初十日，在文明茶园承平班演出，主要演员有杨小朵、王凤卿、刘鸿升等，演出《浣花溪》、《朱砂痣》、《金水桥》等戏。戏单上除注明“礼拜一”和戏园地址，顶端还附加“英美烟草公司各种纸烟”广告。

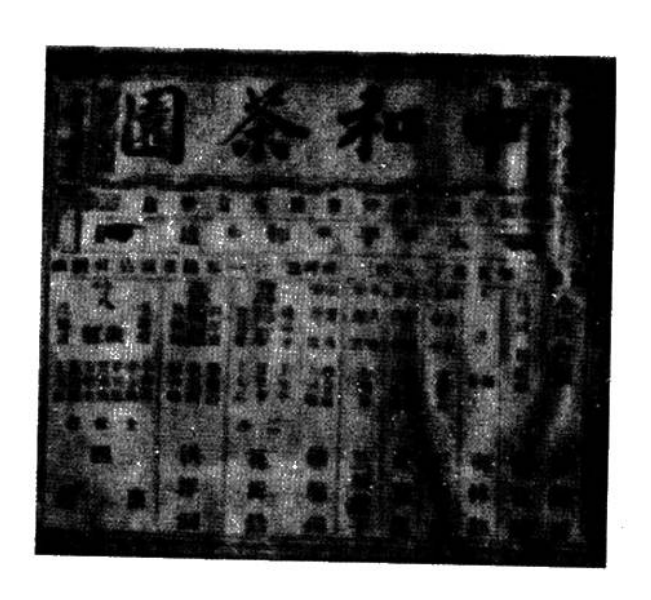
宣统年间戏单：宣统元年(1909)冬月二十一日，丹桂茶园演出“义务夜戏”，演员注明有张黑、李吉瑞、余玉琴等，演出剧目《打渔杀家》等；宣统二年正月初十日，吉祥茶园演出，演员有杨瑞亭、小菊仙等，剧目有《铁公鸡》、《钓金龟》等；宣统二年二月二十一日，在吉祥茶园，由何月山、杨瑞亭、贯大元、小马武等演出《盘肠大战》、《戏迷传》、《失街亭》、《纺棉花》等；宣统二年三月初七日，吉祥茶园，小百岁、九龄童、小马五演出《母女会》、《文昭关》、《烟鬼叹》等；宣统二年七月十五日，吉祥茶园，小德春、小月仙、玻璃红、万盏红等演出《御果园》、《回荆州》、《大登殿》、《探亲》等；宣统二年九月二十五日，吉祥茶园，金秀山、刘鸿升、吴彩霞等演出《失街亭・斩谡》、《母女会》等；宣统二年十月十九日，天乐茶园，玉成班义务夜戏，张玉峰、九阵风、高月秋等演出《青石山》等；宣统三年正月十七日，吉祥茶园，小月楼、四阵风、草上飞、小金豆、崔灵芝演出《春秋笔》、《八马岭》、《混沌州》等；宣统三年二月初一日，大舞台茶园，玉成班演出，荣蝶仙、李春来、七仙旦、孟小如、刘景然等演出《胭脂虎》、《恶虎村》、《双泗州》、《换子》、《御碑亭》等；宣统三年三月二十四日，三庆园，于德芳、小马五、周瑞安、麻穆子等演出《大虮蜡庙》等；宣统三年五月十五日，中和茶园，太平和班演出。还阳草、张毓庭、小小八岁红等演出《花田错》、《洪羊洞》、《四杰村》等；宣统三年六月二十一日，丹桂茶园，小喜翠、小长庚、崔灵芝、贾璧云等演出《乌龙院》、《拜寿算粮》、《战宛城》等；宣统三年六月二十八日，广德楼，喜连成班骆连翔、水上飘等演出《八门金锁阵》、《柳林池》等；宣统三年十二月初三日，文明茶园，双庆班李春林、瑞德宝、李鑫甫、梅兰芳、尚和玉、李吉瑞、王凤卿等演出《太平桥》、《取金陵》、《伐东吴》、《桑园会》、《青石洞》、《黄鹤楼》等；宣统三年十二月初八大舞台于　天庆班演出。金秀山、九阵风、罗寿山、刘鸿升等演出《忠孝全》、《雄黄阵》、《送亲演礼》、《探母回令》等；宣统三年十二月二十一日，大舞台，九阵风、路三宝、龚云甫演出《雄黄阵》、《马上缘》、《行路》等。戏单藏中国艺术研究院资料室。

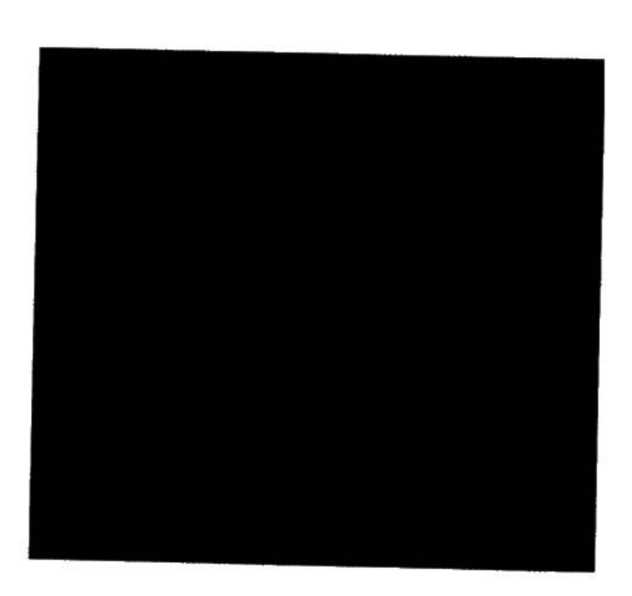









中和茶園



余三胜故居　位于宣武区石头胡同六十一号。

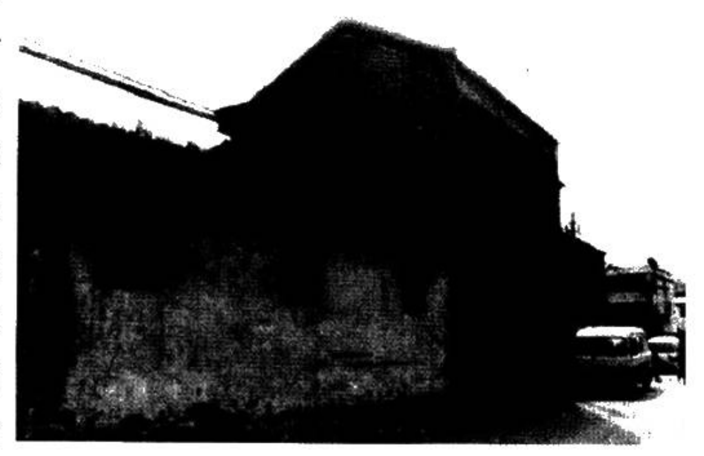
住宅院门坐西朝东，为两进的四合院，另有小跨院一处。房屋均为砖木结构，为前廊后厦的建筑形式，前后院均以西房为正房。前院西房三间为过厅，后门通向后院。东、北、南三面各有房屋三间，在西房北侧有通道进入后院。后院有西房三间，北房两间，南房两间。西房前有一小通道进入小跨院，有北房两间其后墙与后院南房后墙相倚，有南房两间其西侧有一小间耳房，院落较窄。已成民居。

俞菊笙故居　位于宣武区大百顺胡同四十号。



住宅院门坐南朝北，为三进院落，约八百平方米。进院门为西院，有东、西房各三间，东、西房北端之间有木制影壁一座，与院门相对。有南房三间，北房（正房）三间（含门道半间）室内隔断墙有门，与东院两间北房相间，并可由北房前廊进入东院。东院有东房两间为花房，北房与东房前的院中都有地炉生火暖房。在西院东房后墙外绘有戏画。有南房一间半，西侧有半间门洞进入后院。后院有一座两层砖木结构的小楼，上、下两层各有住房四间，有前廊相通，楼梯设在楼西侧的门内。此小楼作教戏之用。另有南房两间，东侧有过道可通向西院。已成民居。

谭鑫培故居　谭鑫培于光绪初年居住在宣武区大外廊营一号，直至中华民国六年(1917)三月二十日病逝于此宅。



谭宅院门坐西朝东，是一座三进院落，有房屋四十三间半，总面积为一千一百平方米左右。至今大门北侧的院墙上仍保留着拴马柱铁环。在进大门北侧的二道门上镶有一块木牌，上镌楷书“英秀堂”字样，故谭又有谭英秀之尊称。前院有东房两间，分别作门房和厨房之用。北房（正房）三间，有前廊与中院三间北房相通，中院北房较高，为谭鑫培的卧室。三间半南房，其中两间为佛堂，一间半存有寿材。有东、西房各两间，院落不大。从北房前通道进入后院，有东房两间与中院西房后墙相倚。北房，南房各三间

相对，南、北房西侧各建有两层楼房。南楼上、下两层为两进室，各有住房四间。北楼上、下两层各有两间住房，楼上两间作存放戏箱之用，南、北楼上层西侧有游廊相通。院落宽敞，作练功之处。

谭鑫培逝世后，为其后代人居住、其子谭小培住中院北房，其孙谭富英住后院北房，谭仲英住前院北房。其曾孙谭元寿住后院南房。部分房已成民居。

陈德霖故居　位于北京宣武区大百顺胡同五十五号。



住宅院门坐北朝南，院门前两侧有青石雕石鼓门礅。进门洞对面是一面倚墙的砖砌影壁，壁脊两端有个牡丹花砖雕，雕工精致。门洞内东侧有一间门房。院落为长方形，有北房(正房)三间，南房三间，东、西房各两间，东房北侧有一小间耳房，全院占地约二百五十平方米。已成民居。

杨小楼故居　位于北京宣武区笤帚胡同三十九号。宅院院门坐北朝南。院门前原有一道木墙，墙门与院门方向一致。进入院门门道有一座木制雕花墙风，开有四扇门。墙风外有南房三间(含门道半间)，墙风内即是庭院，有木影壁一座。院内有东、西房各两间，其南墙与墙风相连。有北房三间，其西边和中间两间为半坡起脊瓦房，作客厅之用。其后坡为二层小楼，楼下层与前房之间有木隔扇相隔，楼上两间作佛堂之用。北房东间为杨小楼卧室，逝于此房。北房西间室内的西墙开有一柜式暗门，进入西跨院。跨院有北房三间，下有地下室，顶上有平台。地下室作排戏之用，平台作练功之用。北房前廊较宽，廊前檐有两根水泥圆柱，平台边沿有水泥栏杆环围。东、西、南三面有环廊相通，东廊为花廊。院落不大只有二十余平方米。



与笤帚胡同往北相邻的茶儿胡同，有一座很大的宅院。前门位于茶儿胡同三十一号，两个后门位于羊肉胡同(现改为耀武胡同)，此宅院外人皆知为杨小楼的房产，现为其门婿刘砚芳所居住。

进入坐北朝南的宅院门即为前院，院落较大，种有花草树木，荷花池。有南、北、东、西房屋。从北房东侧的通道进入后院，后院分东、中、西三个院落。西院有南、东、西平房，北

房为两层楼房，上、下两层各两间。据知此院为佣人居住。中院北面为两层楼房，与东院楼房相通共七间，下有地下室。楼房迎面均为木制扇门窗，楼房两层为“通天木柱”，木质上乘。东院的东、西、南三面的平房顶上为相通的平台，平台前后边沿均有木制栏杆环围。从平台可直接进入北面楼房上层，院内亦有阶梯上至平台，平台作练功之用。已成民居。

王瑶卿故居　位于北京宣武区培英胡英二十号。

住宅院门坐南朝北，是一座二进的四合院。进院门向右为一条通道，两侧各有一个通道进入南，北院。北院为王瑶卿居住，院落较大。有北房（正房）五间，内设有木雕隔扇，其中两间为王瑶卿卧室，其余三间为书房。有南房五间，东房两间。西房三间，为教戏，练功之用。南院其院落较小，为王瑶卿之弟王凤卿居住，有北房三间，南房四间，东、西房各两间。至今南、北两院仍为王姓后代人居住。

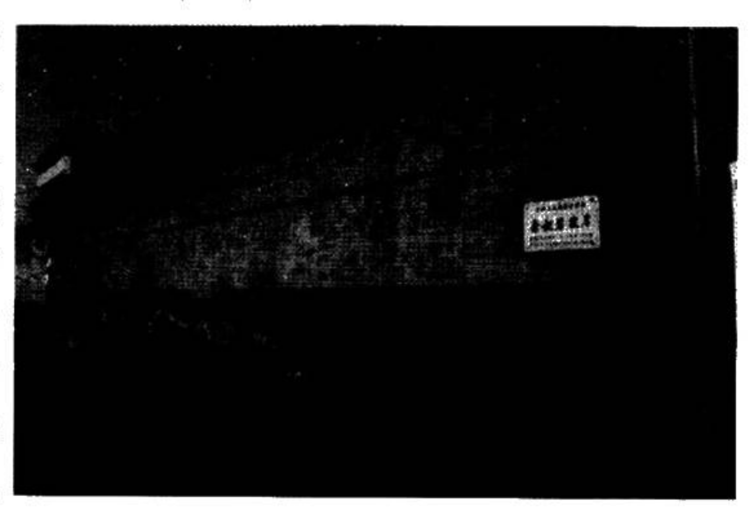


迟月亭故居　位于宣武区大百顺胡同三十八号。院门坐南朝北，是一座小型四合院。北房三间（含门道半间）面积约二十六平方米，南房三间面积约二十八平方米，南、北房均有前廊。东、西房各有两间，面积共二十六平方米。

迟家住宅东侧三十六号门，原是程长庚的故居，为三庆班旧址，程长庚之“四箴堂”，在此广收门徒。程去世后，其后代将房屋售于迟家，为迟姓之住宅。现今原房屋已被拆除，改作他用。

余叔岩故居　位于宣武区椿树上头条二十九号。

住宅院门坐北朝南。有大小房屋三十一间，共计五百六十一平方米，全宅占地近一千平方米。进入院门门道为外院，院落较小。有东房一间为十五点九平方米，北房两间为二十六点三平方米，进入内院，院落宽敞。有北房（正房）五间为一百二十二点六平方米，南房七间（含门道、门房各一间）为一百五十八点六平方米，南、北房均为前廊后厦。东厢房三间为五十三点六平方米，西厢房三间为五十二点五平方米。东、西厢房南侧各有一间十三点九平方米的小耳房。



从内院北房走廊可进入东、西跨院，东跨院只有东房一间为五点七平方米，西跨院有南、北房各两间共四十九点二平方米。与内院北房东山墙相连有房屋两间(含门道半间)为二十四点五平方米。从门道可进入后院，后院面积不大，只有两小间北房共十八点三平方米。已改为公用。

梅兰芳故居 梅兰芳从祖父梅巧玲辈起即居住北京，其住宅几易。梅巧玲旧宅为北京正阳门外李铁拐斜街四十五号。清光绪二十六年(1900)庚子事变后移居于宣武区百顺胡同。光绪二十八年移居于宣武区鞭子巷三条。中华民国六年(1917)梅兰芳第一次东渡日本演出返京后购置和平门外芦草园住宅。中华民国二十年“九一八”事变前迁居于东单牌楼无量大人胡同八号。“九一八”事变后举家南迁上海，再迁香港。



1950 年 11 月文化部将西城区护国寺街九号拨为梅兰芳住宅。该住宅原为清代庆王府之马厩，院门坐北朝南，院门两侧有对称的青石雕花门礅。入门后有影壁墙一座，与垣墙相连，贯通东西，使门内形成一小型外院。此院有南房七间(含门道一间)，为门房，客厅。内院宽敞，有北房(正房)七间，三明四暗，含东西耳房各两间。东耳房两间为梅兰芳居室，正心三间及西耳房为书斋。另有东西厢房各三间，东厢房做饭厅，西厢房为子女居室。整个院内有三面迂回之走廊相连，前廊后厦，格局规范。内院西侧为跨院，有西房八间为杂用，邻街为汽车房。全院占地七百余平方米，是二十世纪五十年代后梅兰芳艺术活动及社会交往的处所。此外，北京帘子胡同二十九号的四合院也是梅兰芳的故宅，至今由其女梅葆玥居住。

尚小云故居 位于北京宣武区椿树下二条一号。

住宅坐北朝南的大门外环有围墙，围墙开有同方向的门口。宅院为一座比较规范的三进四合院，其院落较宽敞。院门两侧有青石鼓门礅，上顶有小狮子雕像。共有大小房屋三十二间，南、北房为前廊后厦。前院有西房三间，靠南边一间为车库，其门朝南。中间一间作门房之用，北边的一间为浴室。通过木雕花墙风进入中院，墙风对面有木制影壁一座。中院有南房五间，靠西边两间为尚小云的卧室，北房五间为客厅，有东、西房各三间，其南墙外各有一小间耳房。在中院北房东侧有一通道进入后院，后院有北房五间，东、西

房各三间，为当年尚小云创办荣春社科班时学生的宿舍或存放练功用具之用。院落为学生练功之处。在后院北房前搭有一座小型戏台，作为排戏之用。现已改为公用。

荀慧生故居　位于宣武区山西街甲十三号。荀慧生自1948年至1968年去世居住于此。



住宅大门面向东，建筑面积共六百余平方米，有房屋二十八间，面积共三百八十余平方米。进大门北向有二道月亮门，二道门外有南房六间，九十余平方米，室内摆设硬木桌椅，备作客人多时的临时客厅。二道门内为一庭院，种有花草树木，作练功教戏之处。北房（正房）五间九十平方米，为三明两暗式，两间为卧室，三间为小客厅，客厅一角用屏风相隔，为平日写字作画之处。有东、西厢房各三间，近四十五平方米，东厢房为存放戏箱及杂物之处、西厢房是荀慧生之女的住房，与西厢房后山墙相连有东房四间，是荀慧生的书房。书房西边有小花园一处，面积约六十余平方米。宅院为后人留用。

程砚秋故居　位于北京西城区西四北三条胡同三十九号。程砚秋自中华民国二十六年（1937）直至逝世前住于此院。



住宅院门坐北朝南，为两进院落，面积约为三百九十平方米。进院门为一座影壁，前后院由月亮门和垂花门相连。前院有南房四间，北房（正房）四间为客厅。后院有北房三间，左右两侧各有一间半耳房。东、西厢房各三间，均有前廊相通。北房三间为两明一暗，内一间为程砚秋之卧室，外两间为书房，命名为“御霜簃书斋”。后院院落宽敞，作练功之处。另有东小跨院一处，仅有房数间。现仍为后人居住。

报 刊 专 著

顺天时报·副刊 日本人在京经营的报刊。清光绪二十七年(1901)十月创刊。自中华民国二年(1913)一月起,每日辟戏剧专栏《菊部丛谭》,后更名《菊部春秋》、《檀板绮闻》。隐陕公、健寿、悔斋等常为该栏撰稿,多为有关京剧的文章,如观剧随感、演员、票友、传略、班社历史、表演评论等。日人辻听花也辟有专栏。栏目经常更换,计有《壁上偶评》、《菊室漫笔》、《梨云录》、《琵琶语》等。对演出、表演多有评论。该报还有《燕都菊讯》(又名《都门菊讯》)栏,多为剧界消息报道、演员的演出及社会活动,并附有照片。《舞台大观》栏,多刊登各大戏园演出广告。中华民国十九年三月停刊。现藏北京图书馆。

新晨报·戏剧半周 创刊于中华民国十七年(1928)8月5日,中华民国十八年三月六日起,辟《戏剧半周》专栏,每周三、六出版。从一百二十期始,栏目改为《戏剧》、每周二、四、六出版,内容有《曲本撷华》,《菊部丝谈》、《舆论一斑》、《戏剧论坛》、《前台戏话》介绍剧本情节、戏曲史料、戏曲评论、演员轶事等。其间主要篇章有:方肖儒的《梨园行话》,健寿、曲厂等人的《名丑逸闻》,徐慕云的《谈谈奎德社的新戏》,傅惜华的《昆曲杂话》等,同时刊登名伶剧照、便装照和题字、绘画。中华民国十九年九月二十四日《新晨报》终刊。前后共出版一百六十七期。藏中国艺术研究院资料馆。

北平日报·戏剧周刊 中华民国十八年(1929)六月八日创刊。前六十期由瑚主编,后改为翁麟声。每周六在十版或五版刊载。内容包括戏曲剧评、剧讯、剧照、伶评及梨园掌故轶闻等。主要文章及作者有翁麟声的《脸谱论》、愫倩的《皮黄唱工概要》、假星阁主的《菊台点将录》、苔翁的《分析角色成分》等三十余名作者的七十余篇文章。该报第七版《小北平》专栏曾连载愫倩的《乐剧丛谈》,谈到戏曲改革的内容。《戏曲周刊》于中华民国十九年九月二十日停刊。共六十七期。藏北京图书馆。

民言报·戏剧周刊 中华民国十八年(1929)10月15日创刊。分京剧、话剧两类。京剧类刊有研究、考证戏曲渊源、沿革、变迁、考察整理戏曲唱白、乐曲、表演、脸谱、服装、砌末和有关剧本的创作、甄选、修正评介的文章。还刊载久未演唱的老剧本,流传甚少的院本、杂剧、传奇,并发表有关剧场、科班、票房、戏剧团体的组织与概况以及戏剧家、票友、演员的重要戏剧活动和戏剧动态。停刊日期不详。中国艺术研究资料馆藏有一至四十九期剪报,北京图书馆藏有中华民国二十六年四月至五月,三十四年九月至十二月的报纸。

成报·剧刊　创刊于中华民国十八年(1929)11月1日。每周六在第七版出《剧刊》,民国十九年1月后改为星期日出。刊登的文章,除少量有关话剧、西方戏剧之外,多为有关戏曲的论述,如介绍著名演员家世、表演和唱腔特点,评述戏曲的音乐、行当、布景、班社以及男女合演等问题,并刊有名伶的照片。于中华民国十九年三月三十一日停刊。剧刊共出版二十一期。藏中国艺术研究院资料馆。

剧学月刊　戏剧期刊。金悔庐、程砚秋、徐凌霄、焦承志等主编。中华民国二十一年(1932)1月创刊。南京戏曲音乐院北平分院研究所(后改名中国戏曲音乐研究所)出版,中华书局、世界书局先后发行,主要刊载有关京剧、昆曲、话剧等研究论文、史料、名家传记、较罕见的剧本、曲谱,以及对欧美戏剧活动的评述、报道等。王瑶卿、陈墨香、杜颖陶等不少名家为该刊著文。中华民国二十七年八月停刊。共七十期,分订两卷,藏中国艺术研究院资料馆。

半月剧刊　戏剧期刊。沈闻雒主编。中华民国二十五年(1936)9月创刊,北京半月剧刊社出版。刊载有关戏剧研究论著及评论名伶表演艺术的文章,并注意对有发展前途的童伶的评介。该刊还刊载一些脸谱及演员照片等。中华民国二十六年五月停刊,共出版十八期。藏中国艺术研究院资料馆。

立言画刊　综合性周刊。主编金达志,编辑金受申、李政贤。中华民国二十七年(1938)10月创刊,立言画刊社出版。设有戏剧、电影、小说、绘画、体育等项目,除刊印影剧界生活及剧照外,在戏剧栏目中,还刊登一些介绍上演剧目、评介演员表演的文章及有关戏剧常识性的短文,另外还刊载名伶轶事、演出活动、新戏预告等。中华民国三十四年八月停刊,共出三百五十三期。现藏中国艺术研究院资料馆。

新戏曲　戏曲期刊。主编马彦祥。1950年5月创刊。该刊发表宣传、论述中国共产党和人民政府有关戏曲工作的方针、政策的社论和论文;戏曲改革工作的经验;有关戏曲文学、表导演、音乐、舞美等评论;戏曲史料的研究著作以及艺术家评介、戏曲知识等等,并刊登少量剧本和曲艺作品。1950年9月停刊,共出版十二期,前六期由北京大众书店出版,后六期由天下出版社出版。藏中国艺术研究院资料馆。

剧　本　戏剧月刊。中国戏剧家协会《剧本》月刊编辑部编,1952年年1月创刊。人民文学出版社出版,1981年后由中国戏剧出版社出版,首届编委会由田汉、曹禺等十人组成。1980年1月起由凤子任主编,张真、严青、颜振奋任副主编。该刊以发表剧本为主,包括话剧、戏曲、歌剧、电视剧等大、中、小型剧本。并刊登有关编剧知识、剧本分析与创作经验的文章以及国内外戏剧信息。1966年2月停刊,1979年1月复刊。至1982年底共出版二百一十二期。发表剧本共二百八十六部。现藏中国艺术研究院资料馆。

戏剧报　戏剧期刊。前身是《人民戏剧》,创刊于1950年4月。为中华全国戏剧工作者协会《人民戏剧》编辑委员会编,主编田汉。至1951年12月停刊,共出版二十期。1954

年1月复刊后更名《戏剧报》(月刊),由中国戏剧家协会《戏剧报》编委会编,张庚任主编。艺术出版社出版。1957年1月至1961年12月改为半月刊,由中国戏剧出版社出版。1962年至1966年3月,又恢复为月刊,由人民文学出版社出版。1966年4月停刊。共出版二百零七期。1976年3月复刊再次更名为《人民戏剧》。1980年1月由刘厚生任主编。先后由人民文学出版社、中国戏剧出版社出版。至1982年末共出版八十期。该刊主要发表一些宣传贯彻党和政府有关方针政策的社论和文章;反映全国戏剧运动及戏剧创作的现状,为广大戏剧工作者提供交流经验进行学术探讨的园地,发表有关戏剧艺术的评论文章以及有关史料,戏剧艺术家评介等多方面的论文,并刊登各地戏剧动态及剧照等。中国艺术研究院资料馆藏。

戏曲研究 学术季刊。中国戏曲研究院《戏曲研究》编委会编,编委会由张庚、罗合如、郭汉城、黄芝冈、杜颖陶、李刚、陶君起等组成,于1956年创刊。主要发表本院各研究室研究人员的论著。1959年与《戏剧论丛》合并。1980年7月中国艺术研究院戏曲研究所重编《戏曲研究》丛刊,主编颜长珂,副主编王安葵。前三辑由该所与吉林《社会科学战线》编辑部合编,吉林人民出版社出版。1981年1月后,由该所《戏曲研究》编辑部编,文化艺术出版社出版。该刊遵循"百花齐放,百家争鸣"的方针,发表探讨戏曲艺术规律及戏曲文学、表演、导演、音乐、舞台美术等方面的论文;戏曲史著述及史料辑录;对戏曲作家、艺术家及上演剧目的评论;对戏曲团体经营管理的探讨、人才培养及对戏曲未来的展望等等。至1982年底共出版七辑。藏中国艺术研究院资料馆及该刊编辑部。

戏剧论丛 戏曲期刊。《戏剧论丛》编委会编。主编田汉。中国戏剧出版社出版,1957年1月创刊至1958年11月止,共出版八辑。1959年与中国戏曲研究院主编的《戏曲研究》合并为《戏剧研究》双月刊,至1960年停刊,共出版7期。1981年1月复刊,至1982年12月,共出版七期。主要发表有关戏剧史、戏剧美学、作家及作品、舞台艺术、戏剧教育等方面的研究论文,以及对我国戏曲艺术科学体系的探讨文章等。中国艺术研究院资料馆藏。

戏曲音乐 戏曲月刊。《戏曲音乐》编辑部编,音乐出版社1959年1月创刊。主要刊载戏曲音乐评论、经验介绍、唱腔、曲谱介绍和分析文章。辟有戏曲音乐知识讲座、技术讲话、问题解答及演员、乐师介绍等栏目。1960年7月停刊,共出18期。首都图书馆藏书。

戏剧艺术论丛 丛刊。1979年10月创刊。第一辑由人民文学出版社编辑出版,后由《戏剧艺术论丛》编辑部编,中国戏剧出版社出版。发表论述戏剧美学、编剧、导演、表演、音乐、舞台美术、教学、体制改革、剧院(团)建设及戏剧史料等方面的文章,探讨综合艺术的发展规律,总结历史经验,提倡发扬民族传统抢救戏曲遗产,介绍国外戏剧理论,探讨振兴社会主义新戏剧。1980年停刊,共出版3辑。现藏中国艺术研究院资料馆。

戏曲艺术 季刊。中国戏曲学院《戏曲艺术》编辑部编,主编史若虚。文化艺术出版

社出版。1979年10月创刊。该刊除刊登戏曲艺术各部类的研究论文外，对记录总结老艺术家的经历和艺术经验以及戏曲教学、人才培养方面的文章多有关注。至1982年底共出版十三期。藏中国艺术研究院资料馆及中国戏曲学院。

北京戏剧报　中国戏剧家协会及剧协北京分会所属《北京戏剧报》社主办。社长曹禺，副社长刘厚生、夏淳，主编杨毓珉。1981年1月4日创刊。1982年1月3日更名《戏剧电影报》。每周出版四开四版，胶版印刷。曹禺在题为《跳加官》的发刊词中提到，文章要小而短，要真有见地，诚实明确，痛快淋漓，喜读者之喜，供读者之所需。该报设有《戏剧知识》、《幕后一瞥》、《传统剧目介绍》、《京剧发展史话》等专栏，介绍首都戏剧舞台演出风貌，报道影、剧界的新闻。曾连载吴晓铃的《剧考零札》、黄裳的《吴门读曲记》、荀慧生的《菊海云烟录》、李洪春的《梨园春秋》等文。现藏中国艺术研究院资料馆。

北京地区报纸刊物一览表

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　处	备　注
《北京日报》	日刊。1904年8月18日创刊。1935年终刊	杨茂芝(主编)朱淇(社长)	北京图书馆存：1906年2月22日——1935年11月8日	1918年1月至1923年有副刊《北京日报消闲录》，每日四版。先为陈君主编，后改为韵藻。其第二版设有《金台菊影》、《菊讯一束》、《菊部雅言》、《昆剧丛谈》等栏目。1929年10月至1930年1月，第七版偶尔有《梨园消息》栏目，每栏二百字至五百字不等。1935年前后，每日第六版有《歌声》专栏，介绍著名戏曲演员、剧团、戏校的演出情况

（续表一）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏处	备注
《迩报》	日刊1906年11月13日创刊，终刊期不详		中国艺术研究院存：1906年12月——1911年10月4日	第三版有《剧谭》专栏
《帝国日报》	日刊。1909年10月12日创刊，终刊期不详	宁调元、刘鼎和（主编）	北京图书馆存：1910年9月12日——1911年10月4日	每日出两张，四面。其中第二张有时有《燕尘琐录》栏目，介绍戏曲演员的家世、轶事等。经常撰稿的有悔庵、大一等人，字数在四百字以下
《北京新报》	日刊。1910年创刊，终刊期不详	金辅臣（主编）	北京图书馆存：1912年2月——1920年7月31日	第六版偶尔载有《戏评》、《戏谈》栏目，撰稿人有戏痴、乔荩臣等。中国艺术研究院存1921年9月16日至12月的北京新报副刊《趣报》，其第二、三版有戏曲评论栏目，曾连载瘦庐的《脸谱私议》
《国风日报》	日刊。1911年3月10日创刊，终刊期不详	景定成（主编）白逾桓（社长）	北京图书馆存：1917年1月28日—1917年6月13日	第六版有《笔歌墨舞》、《花城月旦》戏曲栏目，内容包括剧评、伶评，撰稿人有麝因、讷庵等

（续表二）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏处	备注
《亚细亚日报》	日刊。1912年3月10日创刊。1916年终刊	薛大可（主编）	北京图书馆存：1912年6月1日—1913年9月30日	每日第七版有《戏评》栏目，字数约三百字至八百字不等
《民主报》	日刊。1912年7月5日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1912年9月——1913年5月31日	每日第四页载大半版戏曲广告，演出场所有广和楼、三庆园、广德楼、四海升平茶园、福寿堂、文明茶园等。演出班社有三乐班、富连成班、太平班、鸿顺和班、双庆班等
《日知报》	日刊。1913年创刊，终刊期不详	王方（发行）王珊（主编）	北京图书馆存：1913年11月28日—1919年1月30日；1936年9月3日—1936年11月8日	1913年11月，每日第七页有《戏评》栏目。1916年的《日知报附张》每日登载戏曲广告，设有《歌场消息》、《顾曲丛谈》栏目，放翁、伴竹、非评剧家经常撰稿
《戏剧新闻》	日刊。1914年7月（?）创刊，终刊期不详	吴心夔（编辑、发行）后改为陶柳遗	中国艺术研究院藏：1914年10月26日——12月23日；1923年3月9日——4月19日	本刊以研究旧剧为主，有《剧讯》、《剧论》、《剧评》、《剧考》等栏目，燕山小隐、瘦庐经常为该报撰稿。第一版经常刊载戏曲广告

（续表三）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　处	备　注
《民强报》	日刊。创刊期、终刊期不详。曾停刊、1945年9月复刊	刘游泉　周正公(发行)	北京图书馆存：1914年9月—10月；1917年9月—1918年6月；1945年11月——1949年2月	第三页版头署"北京民强报消闲录"，常有剧评，曾载蒙萝村儿的《八埠新剧评》。改版后第四版有《游艺圈》专栏，介绍戏曲演员演出情况
《新京报》	日刊。1916年8月创刊。终刊期不详		北京图书馆存：1918年9月26日—1920年12月31日	第五版有《剧谈》专栏，壶公、墨香等人经常撰稿
《公言报》	日刊。1916年9月1日创刊，1920年7月22日终刊		北京图书馆存：1917年1月28日—1920年7月21日	第五版偶尔载有《戏评》、《梨园丛话》专栏，每栏约600字。经常撰稿人有碌子盟玉、曾刊载碌子编辑撰写的《北方伶官史》、《剧曲谭屑》
《启明日报》	日刊。1917年6月17日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1917年6月—1917年9月	有《启明日报附刊》。从第五号起，附刊刊头题名为《铎声》，到1917年7月21日止，共出版三十四期。其中《珍珠船》、《歌舞台》、《飞行艇》等栏目登载有关戏曲的资料，非禅、碌子等为经常撰稿人

（续表四）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　处	备　注
《京　报》	日刊。1918年10月5日创刊1937年7月终刊	邵飘萍(社长)后由汤修慧接办	北京图书馆存：1919年2月—8月；1920年9月——1926年4月；1928年6月——1929年9月；1930年4月——1937年7月	此报数次被查封。有《戏剧、文学》副刊
《晨　报》	日刊。1918年12月1日创刊1928年6月5日终刊。总报号三三零六		首都图书馆存：1918年12月1日—1928年6月5日	每日第五版或第七版有七百字左右的《剧评专栏》，以后改为《梨园近讯》，字数一百字至五百字不等
《民国公报》	日刊。1918年12月8日创刊终刊期不详	吴荫乔、张驰(主编)	北京图书馆存：1918年12月—1920年6月	第五版每日登载当时北京各大剧场广告，如新世界、文明园、新明大戏院等。第七版每日有《剧评》专栏，字数三百字至八百字不等。偶尔有菊部掌故栏目
《大义报》	日刊。1919年5月8日创刊终刊期不详		北京图书馆存：1935年2月14日—1935年7月20日；1936年8月26日—1938年4月22日	第三版不定期有济生主编的《风月谈》、《游艺》专栏。登载戏剧论文，名伶轶闻趣事等内容。又有寒星主编的《艺林》专栏，其中《剧场拾零》栏目中经常登载戏曲资料

（续表五）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　处	备　注
《北京晚报》	日刊。1919年1月5日创刊，1929年终刊。1929年北伐以后改名为《北平晚报》	刘君仰（社长）	北京图书馆存：1921年3月23日——1924年2月29日	第三版先后设《剪灯余话》、《落霞》、《余兴》专栏，载有戏曲研究文章、名伶轶闻、剧讯、剧评等内容，碌子、钵池等为经常撰稿人
《春明》	日刊。1921年1月10日创刊，终刊期不详		中国艺术研究院存：1921年1月—3月	刊头题《春明日刊》。每日第二版有徐凌霄等人的戏曲评论文章
《新社会报》	日刊。1921年3月1日创刊，1922年2月9日（?）终刊		北京图书馆存：1921年4月——1922年1月	第四版有《游艺概报》专栏，其中偶有《剧界新闻》、《剧目一览》栏目。第六版有《剧谈》专栏，张碌子常为此栏撰稿
《大中华自治公报》	日刊。1921年3月创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1921年4月18日—1921年5月31日	附同大报逐日有增刊一张，题名《华影》，设有《歌场消息》、《申江菊讯》栏目，报道戏曲消息
《舆论报》	日刊。1921年9月创刊，终刊期不详	陈昕香（主编）	北京图书馆存：1925年9月1日—1925年12月31日	每日有副刊《翰海》，其第三版登有戏曲资料，内容包括中国戏曲的研究，演员小传，剧评，剧讯等。傅惜华、絜厂等为经常撰稿人

（续表六）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏处	备注
《东南日报》	日刊。1921年10月1日创刊，1922年5月31日终刊		北京图书馆存1921年10月16日—1921年10月31日；1922年1月6日—1922年5月31日	每日第七版有《艺材》、《曲话》、《剧谈》、《剧谱新声》等栏目，载有关于戏曲的资料
《日知小报》	日刊。创刊期、终刊期均不详		中国艺术研究院存：1923年5月、6月，1924年3月	每日第二版有戏曲评论文章
《世界晚报》	日刊。1924年4月5日创刊，1949年2月终刊	成舍我（发行）	北京图书馆存：1926年5月—1937年12月；1945年12月——1949年2月	1938年1月1日—1945年11月19日改名为《新民报晚刊》1945年11月20日复刊。有《剧场消息》栏目，报道名演员的演剧消息及演出动态
《维纳丝报》	三日刊。1924年8月18日创刊，终刊日期不详		中国艺术研究院存：1924年8月18日，1924年12月3日—30日	第三版有《剧谈》、《剧界杂讯》等专栏，载有关于戏曲的资料
《世界日报》	日刊。1925年2月10日创刊，1949年2月24日终刊	龚德柏（主编）（1925年2月—1932年12月	北京图书馆存：1925年6月1日—1937年12月30日	1938年1月1日更名为《新民报》，1945年5月1日在重庆恢复原名。1945年11月20日在北平出北平版

(续表七)

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏处	备注
《世界时报》	同前	成舍我(社长)(1933年1月1日——1949年12月31日)	1945年11月—1949年2月	1928年7月创办烂葡萄馆主编辑的《戏剧》周刊。齐如山、徐凌霄、陈默庵等经常撰稿。从1935年8月2日起,每日第十三版有中国戏曲音乐研究所主编的《戏曲音乐》专栏,经常撰稿者有杜颖陶、徐凌霄、佟晶心等人
《民国日报》	日刊。1928年6月9日创刊终刊期不详		北京图书馆存:1928年6月—1934年12月	每日第八版是《青玉案》专版,多登文学掌故。曾连载张江裁、方肖儒的《昆曲简要》,并附名剧曲牌名格表。偶尔亦有《剧评》、《菊话》栏目
《民言日报》	日刊。1928年7月创刊。1930年9月24日终刊		北京图书馆存:1929年2月1日—1930年9月22日	从1928年8月9日起,每星期四第四版有张次溪、方肖儒主编的《剧学》周刊,题署:“北平剧社出版刊物之一”,仅出版了四期。
《全民报》	日刊。1928年8月创刊。终刊期不详。曾停刊,1947年6月复刊并改版	张兴同(发行)	北京图书馆存:1928年10月—1947年11月	第五版为文艺版,有《名伶访问记》、《九畹室谈剧》、《侠公菊话》、《菊讯》等戏曲栏目。另有署名“酶”开辟的戏曲专栏,栏头题字经常变换,如有“优孟衣冠”、“丁歌甲舞”、“逢场作戏”等

（续表八）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　　处	备　　注
《实　报》	日刊。1928年10月6日创刊，1944年4月30日终刊		北京图书馆存：1930年4月—1933年12月，1936年1月—1944年4月	每日有《小实报》专版，1933年9月至1933年11月曾连载《侠公谈戏》，每期二百字至四百字不等
《新中华报》	日刊。1928年11月24日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1928年11月24日—1929年11月29日	每日有副刊。从1929年年初起，第八版辟《华光》专版，主要有《吟碧馆剧谈》（粉署郎官撰）和《梨园旧话》两个专栏
《华北日报》	日刊。1929年1月1日创刊，终刊期不详	张明炜（发行）	北京图书馆藏：1929年1月—1949年1月	本报曾停刊，1945年8月复刊。每日第七版有理卿主编的《乐圃》专栏，载有景孤血等人的戏曲评论，1934年此栏改为《戏剧与电影》，由罗慕华主编，后改为张鸣琦主编
《北平民报》	日刊。1929年6月23日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1929年8月1日—1929年10月25日	有《民国》专版，偶尔有戏曲资料。第三十一期曾刊登孟渊撰写的《皮簧》一文
（北平）《新民报》	日刊。1929年9月9日创刊，1952年9月29日终刊。总报号二三四六		北京图书馆存：1946年4月4日——1952年9月29日	1929年9月9日在南京创刊，抗战后在北平发刊，刊号每年另起。1946年4月4日为北平版第一号。1949年逐页刊头题《北京新民报》。每日第三版有彦祥主编的《天桥》专栏，约占半版篇幅，载有戏曲评论及史料。曾连载齐如山的《论影戏与皮黄之关系》。第五版有《前后台》专栏，约六百字，刊载名伶演出情况及家庭生活情况

（续表九）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　　处	备　　注
《北平晚报》	日刊。1929年创刊，1937年8月11日终刊。总报号五九二九		北京图书馆存：1931年6月18日—1937年8月11日	于1929年继承《北京晚报》，报号续前。1937年第三版有《游艺》专栏，载有齐如山、茜云、莺云等人撰写的戏曲研究、戏曲评论文章，例如《国剧的特点》、《谈谈旧剧的改良》等。此外，《杂拌》、《余霞》、《游艺消息》、《戏剧新闻》等栏目也常刊载戏曲资料
《导　报》	日刊。1929年创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1931年2月—1937年7月	1929年在北平创刊，曾停刊，1930年5月迁上海复刊。同年11月11日迁回北平。1931年1月7日第五版创办《戏剧周》，由一得轩主编。设《一得轩剧谈》、《清逸剧谭》等栏目。另，每日均有醉丐主编的《曙光》专版，其中《磨镜烛菊》（剑公撰稿）为戏曲栏目
《北平晨报》	日刊。1930年12月16日创刊，1937年10月15日终刊。1937年10月16日易名为《晨报》		北京图书馆存：1930年12月—1937年10月	每日第五版为《北晨艺圃》专版。每星期日第九版有以研究话剧为主的《戏剧周刊》。另有清华戏曲研究社主编的《国剧周刊》。1934年12月11日创刊，于每星期四第八版出版，研究内容多为京剧

（续表十）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　处	备　注
《新北平》	日刊。1931年10月10日创刊，1938年5月31日终刊。1938年6月1日易名为《新北京》。报号续前		北京图书馆存：1931年10月—1938年5月	从1932年10月17日起，第二版有一鸿主编的《菊圃》专版。从第二十八期后，刊头由时慧宝题字。载有戏曲评论或戏曲史料
《菊痕画报》	周刊。1931年11月1日创刊，终刊期不详		中国艺术研究院存：1931的11月1日—1931年12月13日	每星期日出版。第二、三版有名伶剧照、便装照、题字、题画、戏词及剧评等
《北平新报》	日刊。1931年4月1日创刊，曾停刊，1945年11月复刊，号数另起。终刊期不详		北京图书馆存：1932年3月—12月；1949年1月—2月	每星期五第七版有人生戏曲社编辑的《人生戏曲》专版，每期刊头均附办刊宗旨。内容有剧本、剧评、人生戏曲章程。讲习规程等。此外其他版面也时常刊登戏曲资料
《北平民治报》	日刊。1932年7月11日创刊，1933年8月6日终刊	黄尊三　查勋甫（主编）	北京图书馆存：1932年9月1日—1935年8月1日	1932年9月1日于第二版开设姚惠侠主编的《戏剧周刊》，每星期四出版，到1933年7月20日，共出版40期。创刊号上有主编撰写的《引子》一文，讲述办报宗旨

(续表十一)

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏处	备注
《北平老百姓报》	日刊。1932年9月1日创刊，1935年8月31日终刊。1935年1月始更名为《老百姓报》、编号续前		北京图书馆存：1932年9月1日 1935年8月21日	1933年8月2日始，于第二版设耀五主编的《戏剧周刊》，每星期三出版，到1935的12月1日止，共出版一百二十三期。经常撰稿者有褚庭月、老三等
《现代日报》	日刊。1932年11月11日创刊。1938年8月31日终刊，总报号二零七七。从该年9月1日起与《时言报》合并		北京图书馆存：1932年11月—1938年8月	载有戏曲资料的栏目有《魔灯》(燕隐主编)、《赏鉴》(理卿主编)、《菊话》《和别有洞天》
《北辰报》	日刊。1932年11月15日创刊，1935年终刊		北京图书馆存：1932年11月24日——1935年6月30日	从1933年1月1日起，每日第三版辟《北辰游艺》专版，无期号。秦桓、唐伯弢、肖伦、方向溪、景孤血等常为其撰写戏曲评论、戏曲研究文章。1933年5月5日起，每周星期五于第三版辟剧场社主编的《剧场》专版，以研究电影、话剧、戏曲为主。其办报宗旨是指导戏剧、电影在抗日形势下的发展路线，批评歪曲、浅薄、封建的艺术作品，介绍正确作品，此刊仅办三期。从1933年11月20日起，每日第八版或第五版有沈正元主编的《艺林》专版，到1934年1月10日止，共出版四十九期。内容包括介绍中外电影、话剧和中国戏曲

（续表十二）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　处	备　注
《公安日报》	日刊。1932年12月1日创刊，1933年7月2日终刊。共计出版二百零五期		北京图书馆存：1932年12月17日——1933年7月2日	第四版有小厂主编的《市民公园》专版，偶尔有登载戏曲消息的《银坛花絮》、《评影剧的话》栏目
《东方快报》	日刊。1932年12月5日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1932年12月21日——1937月7日27日	从1933年2月7日起，每星期二、五第八版有《戏剧》专版、胡绉博士主编。主要内容有戏剧丛谈、梨园杂话、名伶轶事、珍贵脚本、名伶照片等
《北方日报》	日刊。1933年5月创刊，1935年6月休刊，1946年9月18日复刊，终刊期不详	曹敏（发行）	北京图书馆存：1938年6月1日——1949年9月22日	从1933年7月9日起，第八版不定期有晦鸣社主编的《戏剧评论》专栏
《亚东余闻》	创刊、终刊期均不详，无总报号		中国艺术研究院存1933年5月27日、6月4日、12月25日	第二版有戏曲评论文章，设《菊部阳秋》栏目
《新华日报》	日刊。1933年7月6日创刊，终刊期不详	李济刚（社长） 韩震华（经理）	北京图书馆存：1920年7月—1921年8月，1933年7月—1933年10月	每日文艺版有杰民主编的《西湖景》，经常辟有《冷湖菊话》栏目，内容为评论戏曲的剧目及演员等，撰稿人为于冷华，第四版有《菊讯》栏目

（续表十三）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏处	备注
《中和报》	日刊。1933年10月4日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1933年10月4日——1934年1月13日；1937年6月9日—1937年8月14日	每日第二张有《余文》专栏，设《戏评》、《戏剧消息》、《几礼居主人谈戏》等栏目。从1933年11月29日起，每星期三第二张有李世求主编的《戏剧》专版。创刊号有《发刊词》一篇。到1933年12月27日止，共出版五期。1936年第二张有副刊编辑部编辑的周刊《电影与戏剧》，每星期日出版，内容涉及戏曲。到1937年7月25日止，共出版一百八十一期。
《真报》	日刊。1933年创刊，终刊期不详。曾改名为《箴报》，1936年1月27日复原名		北京图书馆存：1935年4月—9月；1936年1月——1938年4月	1936年1月27日以后，本报继承了《箴报》的《快活林》专版，由章封之主编。从1936年4月起，每星期日、四有《戏剧特刊》，由章封之、周恕谈主编，共出版一百一十七期。主要内容有《菊讯》(幻霞主编)、《宝华戏话》、《邵采波菊话》等栏目。从1938年1月起每日第二版版头题“真报戏剧版”。后改题为“真报游艺版”，均由倚虹主编，刊剧评及戏曲界消息

（续表十四）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　　处	备　　注
《每日评论》	日刊。1934年5月13日创刊，1934年10月29日终刊。报头多次更改，1934年7月改为《北平每日评论》		北京图书馆存：1934年5月—1934年10月	偶尔载有戏曲资料，1934年7月8日第四版有"教育调查"之二：《中华戏曲专科学校（二）》
《正报》	日刊。1934年8月18日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1934年11月1日——1934年11月30日	每日有敖亦厂主编的《新语林》专栏，载戏剧、电影稿件，其中包括戏曲资料
《民声报》	日刊。1934年9月4日创刊，终刊期不详	生宝堂（社长）	北京图书馆存：1936年10月—1937年10月	1936年下半年每星期六有《戏剧周刊》，主编为刘伏生，共出版四十四期，1937年春天起，其第三版由原来的"民声报小说版"改为"民声报游艺版"、每日约二分之一的版面载著名演员的动向或剧评；约四分之一的版面是戏曲广告
《北京大众日报》	日刊。1935年7月创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1935年7月28日1935年12月29日	第二版《服务版》曾登载无名撰写的《傀儡剧的起源》。1935年12月19日星期二，第三版有张孔均主编的周刊《戏剧与舞台》第一期；12月26日第二期刊头易名为《银幕与舞台》。仅存一至二期。1935年11月8日、9日，第三版《大众园地》专栏是《师大学生主办全国水灾义务戏特刊》、此外其他版面也有零星戏曲资料

（续表十五）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　处	备　注
《箴报》	日刊。1935年10月本报继承《真报》，刊号另出，1936年1月23日终刊后又复名《真报》		北京图书馆存：1935年10月—1936年1月	每日有章封之主编的《快活林》专版，主要有《票友小传》（青松白鹤馆主撰文）、《吹毛录》（小可撰文）、《飞龙阁谈剧》（静观生撰文）等栏目。并在星期日出版《箴报图画星期增刊》，其中大部分是名伶剧照、便装照
《新兴报》	日刊。1935年11月21日创刊，终刊期不详	陈蝶生（主编） 陈雄洲（总经理）	北京图书馆存：1935年12月—1937年8月	每日第三版为《乐天地》专版，载有陈蝶生的《明日黄花馆杂缀》、仲平的以介绍光绪年间戏曲名丑为主的《赏菊斋要话》，以及《孤血论剧》等栏目
《大路报》	日刊。1936年1月1日创刊，1937年8月13日终刊。总报号五零四		北京图书馆存：1936年1月1日——1937年8月13日	始为四开二版，1937年7月改为四开四版。1936年年初，每星期日有《戏剧与电影》专版，到1937年3月28日止，共出五十七期。1937年4月初，有《银菊》周刊，由银菊社主编，到1937年5月6日止，共出版六期。1937年7月每周星期日于第三版设《菊圃》专版，仅出版了两期

（续表十六）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　　处	备　　注
《民言报》	日刊。1936年12月15日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1937年4月5日—1937年5月31日；1945月9月14日—1945月12月30日	本报从1937年5月31日（第一七零号）改版后，每日第二版《春秋》中载有剧评、演剧消息、戏曲掌故等等，翁偶虹、景孤血、徐凌霄等人经常在此撰稿
《潮报》	日刊。1936年12月28日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1936年12月28日——1937年7月2日	有银菊社主编的《银菊》专版和玉茹主编的《戏剧》专版，介绍著名演员和戏曲界的轶事
《北平竟报》	日刊。1937年2月20日创刊，终刊期不详。1937年10月22日改名《北京竟报》	刘振群（社长）	北京图书馆存：1937年2月25日——1937年12月24日	每日的《第三版》专栏，偶尔刊载戏曲资料。如《梅兰芳》、《白玉霜》等
《晨报》	日刊。1930年12月16日至1937年10月15日名为《北平晨报》，1937年10月16日改用此名，终刊期不详		北京图书馆存：1937年10月16日——1943年12月30日	每日第六版有《艺术生活》专版，曾连载《旧剧目坐谈》（方向溪撰），并经常有《孤血论剧》等戏曲评论栏目

（续表十七）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　处	备　注
《新民报》	日刊。1938 年 1 月 1 日创刊，1944 年 4 月 30 日终刊	（日）武田南阳（主编）	首都图书馆存：1938 年 1 月 1 日 1944 年 4 月 30 日	从 1938 年 1 月 17 日起，每逢星期一第四版（后改为第五版）有《戏剧》专栏，介绍戏文本事、戏曲演员，并刊载著名演员的生活照片，到 1938 年 4 月 25 日止共出版十四期。从 1 月 20 日起，每日第六版（后改为第八版）有《菊苑》专栏，介绍名伶身世及演剧情况。第七版、八版的下方是戏曲演出广告
《新民报晚刊》	日刊。1938 年 1 月 2 日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1938 年 1 月—1941 年 7 月	每星期一第三版辟《戏剧专栏》，常载清末民初的戏曲史料，大部分是京剧的，也有秦腔和梆子腔的史料。曾连载《偶虹室脸谱撷萃》和方向溪的《中国戏曲文献研究》，每日第二版约大半版刊载戏曲演出消息
《新北京》	日刊。1938 年 6 月 1 日创刊，终刊期不详		北京图书馆存：1938 年 6 月—1943 年 12 月	每星期二第三版设珏生主编的《戏剧周刊》（后更名为《戏剧》），曾载《梨园珍贵史料》。后第三版改为《新北京报戏剧版》（版头题），常有一士的《吾爱庐剧话》栏目，每星期日还设凌霄汉阁的《星期谈剧》栏目

（续表十八）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏处	备注
《戏剧报》	日刊，1938年(?)创刊，终刊期不详	朱书绅（主编）	北京图书馆存：1939年8月1日—1943年12月29日	每日第三版是《小春秋》专版，多以戏曲评论为主，辟有《偶虹谈剧》栏目，并连载其《脸谱漫话》等。第四版是童伶版，介绍当时有名的戏曲童伶事迹。后改为《大观》版，刊载戏曲剧场、游艺场等史料
《民众报》	本报于1940年7月1日前为周刊，每星期日出版，后改为日刊，报号续前。1940年1月创刊，1944年4月30日终刊		北京图书馆存：1940年2月—1944年4月	每期第三版有《盛世元音》专栏，刊登一些戏曲史料。改版后每期第四版有《游艺》专栏，刊登戏曲演员的轶事及演出动向
《华北新报》	日刊。1944年5月1日创刊，1945年9月30日终刊	张道本（编辑、印刷兼发行）	首都图书馆存：1944年5月——8月11日；1945月1月——9月	每日第三版（版头署“华北新报副刊版”）有《大观》专栏，载戏曲评论；每星期日第三版是《文学》专版，有时辟有《梨园掇英》及《首都剧坛动态》等戏曲栏目
《新民声》	本报原为半月刊，1944年8月1日改为三日刊。报号另起，终刊期不详	徐洌（编辑兼发行人）	北京图书馆存：1944月8月—1945年8月	每期第四版是《剧影》专版，以评论戏曲、话剧、电影为主，徐凌霄等人经常在此撰写戏曲论文

(续表十九)

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏处	备注
《明报》	日刊。1945年8月8日创刊。1945年12月12日改名为《纪事报》,1948年1月1日改现名。1949年2月14日终刊	孔效儒(发行)	北京图书馆存:1945年8月8日—1945年12月11日;1948年1月1日—1949年2月14日	从1948年以后,第二版载有梨园消息及演员动态。第三版有《明园》专版,载有《孤血谈剧》等戏曲栏目。第四版为《明报》副刊版;有时也登载戏曲评论文章
《时代日报》	日刊。1945年9月1日创刊,1945年11月6日终刊,总期号六四		北京图书馆存:1945年9月25日—1945年11月6日	偶尔有《影剧》,刊载有关戏曲的剧评、剧讯
《正报》	日刊。1945年9月1日创刊,1945年12月5日终刊,总报号为九五。终刊后改名为《真报》		北京图书馆存:1945年9月1日—1945年12月5日	第三版的中下部偶尔有《剧坛琐言》、《歌台述旧》栏目,每栏字数为三百字左右
《中华民报》	日刊。1945年9月2日创刊,终刊期不详		北京图书馆存:1945年9月13日—1947年11月27日	偶尔载有戏曲资料。1945年9月16日第二版的副刊中有东山撰写的《关于川剧的话》
《国光日报》	日刊。1945年9月12日创刊,终刊期不详		北京图书馆存:1945年9月12日—1945年10月12日	每周第三版有《文化生活》栏目,偶尔载戏曲资料。曾刊载燕生撰写的《对于戏剧艺术的批判的运用》及多祝撰写的戏剧批评《大戏》

（续表二十）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　处	备　注
《纪事报》	日刊，原名《明报》，1945年12月12日至1947年12月31日改用现名，1948年1月1日复名为《明报》	孔效儒（发行）	北京图书馆存：1945年12月12日——1947年12月31日	第四版的《明园》专版经常载有《孤血谈剧》等戏曲评论专栏
《大同民报》	日刊。1946年2月21日创刊，终刊期不详	张建国（发行）	北京图书馆存：1946年3月5日——1946年8月20日	每星期四有《学术界》专栏，偶尔登载戏曲资料。第三期曾载有炳义撰写的《读曲偶记》
《国民新报》	日刊，1946年3月创刊。终刊期不详	贺次君（发行）	北京图书馆存：1948年2月1日—1948年11月8日	有周刊《娱乐圈》、《艺海》，登有电影、话剧及戏曲方面的文章
《经世日报》	日刊。1946年7月29日创刊，1948年4月25日(?)终刊	经世学会发行	北京图书馆存：1946月7月29日——1948年4月25日	有《经世副刊》，傅芸子、阴法鲁、吴晓铃常为此刊撰写有关戏曲史的考证文章
《北平日报》	日刊。1946年8月15日创刊。1949年2月23日终刊。总报号九一九		北京图书馆存：1946年8月15日——1949年2月23日	1947年4月1日至1947年5月31日，第三版有《剧艺春秋》专栏，刊登梅兰芳、吴素秋等人的演剧消息。1948年2月15日至1948年12月26日，每星期日第三版有《游艺周刊》，共出版四十三期。第一期上有“双槿”的《开场白》，此刊主要刊载戏曲曲艺、电影方面文章，主要撰稿人有齐如山、杜颖陶、梁月、马厂、仲涵等人。

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏处	备注
《市民日报》	日刊。1946年9月1日创刊，终刊期不详	邹鸿海（发行）	北京图书馆存：1947年4月5日—1948年6月30日	第三版每星期三有《影剧》专栏，登载《平剧闲话》、《旧剧与话剧》等戏曲文章。每星期五有《曲艺周刊》，偶尔载有戏曲资料。每日第四版下端载剧讯、伶讯、伶评等戏曲消息
《平明日报》	日刊。1946年11月1日创刊，终刊期不详	崔载之（发行）	北京图书馆存：1946年11月20日 1949年1月28日	每星期日第三版有副刊《电影与戏剧》，到1947年3月30日止，共出版二十三期。载有京剧、地方戏等方面文章
《戏世界》	每月出版九期。逢三、六、九日出版。1946年12月3日出版新一号，终刊期不详	吴宗祜（编辑）叶子贤（发行）	北京图书馆存：1946年5月	多载戏曲、话剧、电影演员的演出及生活情况，第五版、七版多载戏曲论文，并配有演员剧照
《游艺报》	日刊。1947年1月1日创刊，终刊期不详	张东轩（发行）	北京图书馆存：1947年1月1日—1947年1月15日	每日第三版有戏曲演员的演剧消息及演剧评论。对李世芳逝世后戏曲界的反应报道得比较详实
《北平小报》	日刊。创刊、终刊日期均不详，曾停刊，1948年6月1日复刊，报号改为新一号。	薛文波（社长）赵西庚（发行）	北京图书馆存：1948年7月2日—1948年8月31日	每星期二、六第二版有《影剧》专栏，载有戏曲资料

（续表二十二）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　　处	备　　注
《生生画刊》	旬刊。从1948年1月改为周刊。1947年7月7日创刊，1948年3月28日终刊。共出版三十期	生生画刊社发行	北京图书馆存：1947年8月7日——1948年3月28日	本刊连载傅惜华《明代版画集锦》，间或有戏曲资料
《人民日报》	日刊。1948年6月15日创刊。截止到1982年12月		北京图书馆存：1948年6月15日——1982年12月31日	系中共中央机关报。1949年3月15日从晋冀豫根据地迁北平出版。始为四版，后改为六版、八版，最初有关戏改的重要社论多在第一版，剧评、报道多在第四版、1953年至1956年多在第三版，1957年以后多在第三版或第八版。
《大众日报》	日刊。1949年3月15日创刊，1949年7月15日终刊。终刊后创《工人日报》		北京图书馆存：1949年3月15日——1949年7月15日	系中国共产党华北局机关报。第三版偶尔有"戏剧评介"栏目。1949年3月24日第四版载《北平市文化接管委员会通知停演反人民戏剧》
《北平解放报》	日刊。1949年3月15日创刊，1949年8月1日终刊。终刊后与《人民日报》合并		北京图书馆存：1949年3月15日——1949年8月1日	第三版有一百字左右的《文艺动态》、《文艺简讯》栏目，其中包括戏曲方面的消息。第七版、第八版有谭富英、叶盛兰、李少春等人的演出广告

（续表二十三）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　　处	备　　注
《光明日报》	日刊。1949 年 6 月 16 日创刊，截止到 1982 年 12 月 31 日共出版一二零八六期		北京图书馆存：1949 年 6 月 16 日——1982 年 12 月 31 日	副刊《文学遗产》(刊有戏曲理论文章)，创刊于 1954 年春，1966 年 6 月 26 日第五百五十六期以后休刊，又于 1982 年 10 月 5 日复刊。报号续前。截止到 1982 年 12 月共出版五百六十七期。副刊《文学》1975 年 8 月 23 日创刊。1982 年 10 月 7 日二百七十八期起改为《文学与艺术》(刊有戏曲文章)，报号续前，至 1982 年 12 月 30 日止，共出版二百八十九期
《中国青年报》	初为每星期二、四、六出版，后改为日刊。1951 年 4 月 27 日创刊，1966 年 8 月 10 日休刊，1978 年 10 月 7 日复刊。截止到 1982 年 12 月 31 日		北京图书馆存：1951 年 4 月 27 日——1966 年 8 月 10 日 1978 年 10 月 7 日——1982 年 12 月 31 日	系中国共产主义青年团中央委员会机关报。“文章”前，第三版经常刊载有关戏曲评论、戏曲知识、演员介绍等文章 1981 年起有副刊《舞台与银幕》、《向日葵》，偶尔刊载戏曲文章
《北京日报》	日刊，1952 年 10 月 1 日创刊。1966 年 9 月 8 日休刊，1967 年 1 月 20 日复刊。截止到 1982 年 12 月 31 日，共出版一零八一三期		北京图书馆存：1952 的 10 月 1 日——1966 年 9 月 3 日 1967 年 1 月 20 日——1982 年 12 月 31 日	第二版载有文艺动态，报道戏曲消息；第三版载有戏曲知识、观剧随感、剧评、剧照等内容

（续表二十四）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　　处	备　　注
《广播节目报》	周刊。1955年4月25日创刊，1967年1月31日停刊，1978年6月24日复刊时改名为《广播电视节目报》，1981年1月1日恢复现名。截止到1982年12月31日	中央人民广播电台编辑出版	北京图书馆存：1955年5月—1967年1月；1981年1月1日—1982年12月31日	第一版、四版刊有介绍戏曲流派、声腔剧种、著名演员和戏曲选段的文章
《解放军报》	初为每星期二、四、六出版，合改为日刊。1956年1月1日创刊，截止到1982年12月31日版九一二一期	中国人民解放军总政治部编辑出版	北京图书馆存：1956年1月1日、1982年12月31日	系中国共产党中央军事委员会机关报。有关戏曲的重要社论多在第二版，剧评多在第三版或第四版
《大公报》	日刊。原为天津版，1956年10月以后改为北京版，1966年9月10日终刊		北京图书馆存：1956年10月—1966年9月	第一版载有戏曲界活动消息。第三版载有剧评、艺术欣赏、以及介绍戏曲剧种、剧种史、演员等方面的文章。1963年3月1日至1966年4月8日第三版设《文化园地》副刊，刊有上述内容的戏曲文章
《北京晚报》	日刊。1958年3月15日创刊，1966年7月21日休刊，1980年2月15日复刊，截止到1982年12月31日		北京图书馆存：1958年3月5日—1966年7月21日；1979年12月——1980年2月15日续存	1966年7月21日前，第二版或第三版的《五色土》专栏载有剧评或戏曲资料。1980年2月15日后有关戏曲的文章多在第四版

（续表二十五）

报刊名称	起止日期	编辑、出版者	藏　　处	备　　注
《新文化报》	五日刊。1958年8月1日创刊，1959年4月16日终刊，共出版六十五期	文化部编辑出版	北京图书存：1958年8月1日——1959年4月16日	初为两版，后改为四版。戏曲消息多在第二版、戏曲理论，评论文章多在第三版。戏曲界的重要消息多在头版报道
《出版消息》	周刊。1958年创刊，1959年7月28日终刊，共出版五十三期	新华书店北京发行所主办	首都图书馆存：1959年1月6日 1959年7月28日	在一版或四版有时介绍即将出版的戏曲研究书籍
《广播电视节目报》	周刊。原名《广播节目报》(1955年—1967年1月)曾停刊，1978年6月24日复刊后改现名，直至1980年12月。1981年1月1日恢复原名	中央人民广播电台、中央电视台编	北京图书馆存：1978年6月24日——1980年12月	第四版有介绍广播电台、电视台播放的戏曲选段及演唱者的文章

钦定曲谱　南北曲文词格律谱。清初王奕清等编撰。成书于清康熙五十四年(1715)。全书一函八册、十四卷。除总目、凡例外，北曲四卷，收各宫调中曲牌三百三十四曲；南曲谱八卷，收各宫调的引曲一百一十二首，过曲四百七十二首，慢词二十八首，近词三十七首及尾声总论；另有失宫、犯调诸曲一卷，其中引子八首，过曲四十二首。以各家论曲的文章丛辑“诸家论说”与东山钓史(查伊璜)的《九宫谱定论说》为卷首。全谱曲词分正、衬字；词右注四声，韵句，无工尺、板眼、有殿刊本，书藏中国艺术研究院戏曲研究所。

新定十二律昆腔谱　昆腔曲谱，清初茂苑(江苏苏州)、王正祥(瑞生)纂曲，平江(吴县)、卢鸣銮(南浦)、梁溪(无锡)、施铨(钧衡)共参订。全书一函二册，十六卷。有清康熙

《停云馆》刊本与《暖红室》本。该书取玉田(南宋词家张炎)《词源》中"按月配调之说",用阴阳十二律的次序,重新排列了南北诸曲牌、各律中曲牌以引曲、联套、单词、兼用、尾声诸类区分,共列十二卷。又以〔朝元令〕、〔二犯江儿水〕等曲牌为卷十三闰月律;以〔红衲袄〕、〔一封分〕、〔入赚〕、等为通用调列入十四卷;以〔巫山十二峰〕、〔十二江〕、〔七犯玲珑〕等五十五曲(内包括前腔十四支)分别汇成各律犯调曲牌;以〔渔灯儿〕、〔雁鱼锦〕诸集曲为附录,共列入十五、十六两卷。全谱曲词分正、衬字、点正、腰板式(包括底板),不标工尺,书藏中国艺术研究院戏曲研究所。

新定十二律京腔谱　北京弋腔(京腔)谱。清康熙间茂苑王正祥编辑,清康熙二十三年(1684)仲冬友竹主人题识。该书有清康熙间《停云馆》刊本,另有《暖红室》本。全书十六卷,按阴阳十二律分隶诸曲,各律中又分单词、兼用、联套诸类,最后有闰月律,以及通用调、附录调、犯调等。谱中按律名将曲牌区别各种体式排列,分别正字、衬字、句读,并加注闭口音。全谱把"腔"分为"行腔"、"缓转腔"、"急转腔"。把"调"分为"翻高调"、"落下调"、"平高调"三种,以上俱用不同符号在唱词右侧标出。书藏中国艺术研究院戏曲研究所。

九宫大成南北词宫谱　昆曲乐谱。简称《九宫大成谱》。清代和硕庄亲王允禄奉旨编纂。由乐工周祥钰、邹金生、徐兴华、王文禄、朱廷镠、徐应龙、蓝畹诸人分任其事,并征集民间艺人参加,历时五年,于清乾隆十一年(1746)成书刊行。全书八十二卷。录单体曲牌有南曲一千五百一十三曲、北曲五百八十一曲;套曲有北套一百八十八套及南北合套三十六套,连同南北曲变体共收入四千四百六十六首乐曲,包括唐、宋词,金、元诸宫调,元、明南戏、北杂剧、散曲,明、清传奇,清宫廷承应戏等不同时代、不同来源、不同格律的韵文。按南曲的引曲、正曲、集曲,北曲的变曲、套曲分类。在宫谱中详举各种体式,分别正字、衬字,注明工尺、板眼(分清正、赠板,末点头、末眼)、句读、韵格(韵、叶、押及格)。殿刊本,藏中国艺术艺术研究院戏曲研究所。

弦索时剧新谱　明、清间弦索杂调戏曲乐谱。清乾隆十四年(1749)由朱廷镠、廷璋兄弟合编。附刊于《太古传宗》琵琶调下函之后二册。其中包括散曲〔四朝元〕、〔柳穿鱼〕,琵琶调〔番桂枝〕、时剧大、小《王昭君》、《醉杨妃》(京剧《贵妃醉酒》的原始本)、《崔莺莺》、《旷野奇逢》(即《幽闺记·踏伞》)、《罗和做梦》、《红梅算命》、《来迟》、《金盆捞月》(韩夫人《金盆记》)、《临湖》、《夏得梅》(《四美记》中一折,又称《洛阳桥》)、《唐二别妻》,以及《思凡》、《僧尼会》、《北芦林》、《借靴》、《拾金》、《踢球》、《花鼓》、《磨斧》、《小妹子》等诸腔二十四套。后经苏州叶堂(广明,一字怀庭)收入在乾隆五十七年出版之《纳书楹曲谱》中者有十七套(个别唱腔有出入),大都是在舞台上经常与昆曲杂演,称为"弦索调"的剧目。藏中国艺术研究院戏曲研究所。

百本张高腔(京弋腔)目录　戏曲资料。手抄本。自清乾隆间开始专门抄写,全册二十一页。(双折)半页五行,上为剧目,下标售价,如《献瑞九星》下标"伍百"。共收二百零四

出，封面标“高腔戏目录”、“一吊”，盖有墨长方木章，上下边框中有“世”。“传”二字，中心刊有“百本张”字样。剧目按“吉庆戏”、“红净”、“黑净”、“贴净”、“老生”、“三髯”、“贴生”、“老旦”、“青衫”、“花衫”、“丑”及群戏分类。每个剧目下皆标售价，百本张系百本堂主人张某之自称，以发售民间戏曲、曲艺唱本为业，“百本”指其种类之多。“百本张”抄本封面戳记自始至终共更换过九种样式。书藏中国艺术研究院戏曲研究所。

审音鉴古录　昆曲身段谱。作者不详。成书时间约在清道光年间。目前存录的抄本中有三部较为完善，即曹藏（怀宁曹心泉家藏）《昆曲三十九种》、程砚秋藏《玉霜簃昆曲身段谱》、周明泰藏《昆曲身段谱》。此外，尚有不少零册未获整理。该书收昆曲单折、全本戏六十六出。为适应演出实践的需要，批注出详细的舞台提示，记录了演出剧目中的全部艺术结构。《昆曲身段谱》书藏上海图书馆。

升平署扮相谱　戏曲图谱。清咸丰朝内务府如意馆绘制，绢质彩绘本一册。所绘皆为道光、咸丰以来北京徽班常演戏目中人物。包括《取荥阳》之陈平、遂和、刘邦、项羽、纪信、张良六幅，《渭水河》之文王、散宜生、姜子牙、太子、武吉六幅，《四郎探母》之佘太君、孟金榜、杨六郎、杨宗保、萧太后、关督、八姊、九妹八幅。均为大半身画像。生、旦化妆、净丑脸谱、盔头、服饰等，均按该戏实物工笔绘制。今藏中国艺术研究院戏曲研究所。

梨园集成　京剧剧本集。王贺成校刊。清光绪六年（1880）新刊。共收剧本四十六种，有《摘星楼》、《大香山》、《剐王蟒》、《骂曹》、《麟骨床》、《芦花河》、《回窑》、《观画》、《风云会》、《红阳塔》、《四郎探母》、《捡柴》、《吹灯》、《双合印》、《走雪》等。藏首都图书馆。

云红集　评论集。编者为徐吁公和日本人村田江城。中华民国三年（1914）由北京顺天时报印刷，会友书社总发行。该书辑录当时报刊所载有关河北梆子演员杜云红之文字而成册，全书共二百二十二页，卷首有云红便装照及剧照三帧。文字分序言、题词、小史、文薮、艺园、评林、杂组、附录等章节，其中有文人墨客题赠云红之诗词、文章；对云红所演各剧的评论，和记载同代女伶演剧及剧界活动的史料。藏北京市河北梆子剧团资料室。

梨园佳话　京剧论著。王梦生著。中华民国四年（1915）由商务印书馆出版。分四章。一章为总论，论述京剧的特征和衍变；二章谈诸剧精华，评述《文昭关》、《战太平》、《观画》、《洪羊洞》、《空城计》、《辕门斩子》、《捉放曹》、《打渔杀家》等三十个剧目的艺术特点；三章记群伶概略，评述“苏班之葛四、杨三”，以及程长庚、张二奎、余三胜、汪桂芬、谭鑫培、梅雨田、孙菊仙、龚云甫、何桂山、金秀山、王瑶卿、梅兰芳、刘赶三、俞菊笙、尚和玉、张黑等六十多位京剧演员；四章为余论，介绍戏剧的基本常识，谈论“戏之佳处”，“戏之劣处”，“行头”、“规矩”、“前场”、“后台”等等。首都图书馆藏书。

通俗教育研究会第一次至第三次报告书　史料。京华印书局代印。是中华民国时期通俗教育研究会及下设小说、戏曲、讲演三股的文件资料汇编。详尽地记录了从中华民国四年至中华民国六年（1915～1917）小说、戏曲、讲演三股一系列方针、政策的产生过程。

是研究民国初年政府关于戏曲政策的原始史料。首都图书馆藏本。

顾曲麈谈 戏曲论著，吴梅著。商务印书馆于中华民国五年(1916)出版。全书共四章，一原曲，论宫调、音韵及南北曲作法。二制曲，论剧作法、作清曲法，认为作剧应结构严谨，词采宜高妙，宾白宜优美。三度曲，论五音、四呼、四声、出字、收声、归韵、曲情等唱曲规律。四谈曲，对元、明、清一些重要作家及作品进行了评介。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

北京女伶百咏 戏曲论著，作者燕石，中华民国六年(1917)由都门印书局承印。燕石嗜剧，于女伶观之尤甚。择其优者共百人，每人以七言绝、八字评语，并详其色艺事迹。所记诸伶以在京登台献艺者为限，但当时已歿、已嫁者不录。如金玉兰、小翠喜、孙一清等；另如恩晓峰、金月梅等虽曾来京露演但未常见者亦不录。百名演员中有小香水、刘喜奎、鲜灵芝等河北梆子演员五十三人，小兰英、金凤奎、李桂芬等皮簧演员四十人，梆、簧兼演者七人，另在一些演员纪事中附记者二十九人，其中梆子演员十六名，皮簧演员十三名。全书五十六页，每篇二三百言不等。北京市河北梆子剧团藏书。

鞠部丛刊 戏曲论著。周剑云主编，中华民国七年(1918)由交通印书馆出版。书中辑录了中华民国初年冯叔鸾、冯小隐、刘豁公、舒舍予、杨尘因、郑正秋、周剑云等人评论戏曲的文章、诗词。内容以论述京剧历史、剧目、表演为主，兼及昆曲、话剧和曲艺。书中选刊谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、汪笑侬、欧阳予倩等人的演出剧本。并附有照片一百五十余幅。北京市戏曲研究所藏书。

集成曲谱 昆曲曲谱，王季烈(君九)、刘富梁(凤叔)选辑，太仓高步云订谱，成书于中华民国十三年(1924)。全书分“金、声、玉、振”四集三十二卷，收辑八十八部传奇中的单折戏四百一十六出。书中详载曲词、宾白、工尺、板眼。每集卷首分别附录了王季烈著《螾庐曲谈》。该文分论度曲(演唱)、论作曲(填写剧本曲词)、论谱曲、余论四卷。较全面地论述了工尺、板眼、音韵、唱法、宫调、曲牌、套数、体例、衬字、排场、腔格，以及传奇源流，作家事迹、词曲掌故等。《螾庐曲谈》另有单行本出版。书藏中国艺术研究院戏曲研究所。

车王府曲本 剧本集。清代北京蒙古车臣汗王府所收藏之戏曲、鼓词、子弟书等手抄本的总称。顾颉刚根据北平孔德学校藏书，编订为《蒙古车臣王府曲本分类目录》，首刊于中华民国十八年(1929)《民俗》周刊第四十五期，内载《五花洞》、《蝴蝶梦》、《夺锦标》、《法门寺》、《琼林宴》、《瓦桥关》、《如意针》等剧目。另有：《善宝庄》全串贯、《海潮珠》全串贯、《琼林宴》全串贯、《游地府》全串贯、《滑油山》全串贯、《定军山》全串贯以及《儿女英雄传》等连台本戏。北京大学图书馆、首都图书馆、中华人民共和国文化部艺术局分别藏书。

元曲概论 戏曲论著。。王云五编，贺昌群著。商务印书馆中华民国十九年(1930)出版。全书除序言、引论，共分九章：一、汉代乐舞与外国音乐的关系；二、隋唐间的乐舞；三、宋辽金的杂剧院本；四、元曲的渊源及其与蒙古语的关系；五、元曲的作法；六、元曲的

艺术；七、元曲的作家；八、元曲对于明清小说戏剧的影响；九、元明杂剧传奇与京戏本事的比较。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

梅兰芳歌曲谱　曲谱集。刘天华记谱。齐如山、徐兰沅、马宝明参订。中华民国十九年(1930)元旦石印本，李煜瀛、齐如山作序。集有《天女散花》、《霸王别姬》等戏的九十四个曲子。除《醉酒》、《思凡》、《佳期》首尾完全外，其余仅将梅兰芳个人所唱各剧中之主要部分写出。所收曲子均以五线谱为主。中国艺术研究院戏曲研究所、北京图书馆均有藏书。

梨园话　又名《京剧辞典》。方问溪著，张次溪校订。中华书局于中华民国二十年(1931)出版，中国剧社于中华民国二十九年重订后以《京剧辞典》名再版。收录京剧名词术语四百条、以条目首字笔画为序，按条注解，有些条目还加附记。正文前除作者自叙外，有谢苏生、林小琴、张缪子、关卓然、郑琬、张次溪作序。序中提及此书是作者据其父方星樵及诸老伶工所传掌故而撰文成册、书名为程砚秋题写，插页有齐如山题“皮黄班语”。首都图书馆藏书。

永乐大典戏文三种　南戏剧目。收录于《永乐大典》第一万三千九百九十一卷中。包括《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》三种。《永乐大典》系明成祖永乐元年(1403)解缙、姚广孝编辑，初名《文献大成》，后广采各类图书七八千种，历时五年重辑成书，改称《永乐大典》。全书正文二万二千八百七十七卷，凡例和目录六十卷，共二万二千九百三十七卷，装成一万一千零九十五册，包括经、史、子、集、天文、地理、阴阳、医卜、僧、道、技艺等方面。自卷一万三千九百六十五至一万三千九百九十一凡二十七卷，收戏文三十三种。八国联军入侵北京时，全书被劫。中华民国九年(1920)，叶恭绰从伦敦书肆购回此卷，中华民国二十年刊行于世，名《永乐大典戏文三种》，是为最早刊印本。抗日战争胜利后，原书不知下落。后钱南扬根据古今小品书籍刊行会刊印本，加以校注，由北京中华书局排印，再次出版。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

五十年来北平戏剧史材　史料集。刘半农、周明泰编。北平商务印书馆中华民国二十一年(1932)三月出版。编者根据“戏簿”记载光绪八年(1882)的“三庆班”、宣统三年(1911)的“安庆班”等四十多个戏班和几百出剧目，辑录了清末及辛亥革命后北平的许多梨园资料。共有一千多个剧目和梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生、余叔岩、马连良、高庆奎以及此前的谭鑫培、汪笑侬、孙菊仙等的演出情况、演出时间、地点等。中国艺术研究院、首都图书馆均有藏书。

道咸以来梨园系年小录　史料辑著。周明泰著。商务印书馆直隶书局中华民国二十一年(1932)12月出版。该书按年辑录了自清嘉庆十八年(1813)至中华民国二十一年，近四百五十名京剧、昆曲、河北梆子等剧种的演员、票友、琴师、鼓师的生平事略、艺术活动、流派师承、亲朋关系等史实。还记录了这一时期重要班社、茶园、上演剧目等。该书另有作者增补之影印本，名《京戏近百年琐记》，将资料续补至中华民国三十三年，北京图书

馆、首都图书馆均有藏书。

国剧身段谱　戏曲专著。齐如山著。中华民国二十一年(1932)由北平国剧学会出版,中华民国二十四年再版。齐如山剧学丛书之一。全书分四章,一章论戏剧来源于古之歌舞;二章论戏剧与唐舞有密切关系;三、四章论戏剧之身段、水袖、手、足、腿、腰以及胡须、翎子等功法。正文前有杨小楼、胡适、叶春善、萧长华、王瑶卿、罗田余、梅兰芳等题字、题诗、作序。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

清升平署存档事例漫抄　史料集。周明泰辑。由北平商务印书馆于中华民国二十二年(1933)刊行。辑录者据北平图书馆藏原海盐朱氏旧藏清升平署档案五百余册(含嘉庆年间南府档案若干册),以日志体分类编成六卷。记述每年从元旦至除夕演出的各个节目。包括演出承应戏的情形;记述皇家大婚、册封后妃、大寿等庆典活动的派戏、排戏、演戏的过程;升平署的官职及"内学"、"外学"钱粮分配等级的规定;宫廷伺候礼乐的情况;演出《劝善金科》、《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《忠义璇图》、《征西异传》、《昭代箫韶》、《兴唐外史》等戏的过程。并附录:乐器折(乾清宫应用乐器清册和交泰殿应用乐器清册各一册);安设乐器次序单、清升平署存档释名、清升平署存档详目等。首都图书馆藏书。

《都门纪略》中之戏曲史料　史料集。周明泰述。光明印刷局代印,中华民国二十一年(1932)初版。本书简述清代杨静亭所编《都门纪略》一书的缘起、版本,并从该书自清道光二十五年(1845)初该本至光绪三十三年(1907),后人增补项重刻的六种版本中,综合编写出北京地区戏曲班社、角色、剧目及戏园等沿革变迁的情况。本书由半农题写书名,系几札居戏曲丛刊第一种。藏首都图书馆。

富连成三十年史　戏曲论著。唐伯弢著。中华民国二十二年(1933)由北平艺术出版社筹备处出版。该社初名《喜连成》。本书记述该社至中华民国二十二年前之简史。书中分"富连成本纪"、"富连成内部组织"、"富连成内部人员表","富连成全体学生题名","富连成师生小传"、"富连成科班训词"等十五个章节。在小传一节中,有教师叶春善、萧长华等十三人,学生雷喜福、马连良、于连泉、谭富英、马富禄、叶盛章、叶盛兰、高盛麟、裘盛戎、李世芳、毛世来、袁世海等一百二十三人。在"富连成戏目"一章中,共列出剧目三百五十八出。书前有作者及班主牛子厚、沈秀水,社长叶春善,教师萧长华等人肖像、师生合影及广和楼戏台照片等。有梅兰芳、齐如山等人为本书的题词和张次溪、恒大同为本书作的序,还收有该社演出的《打渔杀家》、《失街亭》等剧照六十帧。藏北京图书馆。

梅兰芳游美记　戏曲文集。齐如山著。北平商务印书馆中华民国二十二年(1933)出版。书分四卷,分别以"出国以前的准备"(共十五章)、"到美国后的布置和情形"(共七章)、"各界提倡欢迎"(上下卷,每卷各五章),详细记录了中华民国十八年年底梅兰芳应邀赴美国访问演出的经过,以及美国波莫纳学院和南加利福尼亚大学授予梅兰芳名誉文学博士学位的情况。首都图书馆藏书。

缀玉轩藏曲志　戏曲专著。傅惜华著。碧蕖馆于中华民国二十二年(1933)冬线装铅印本出版。作者对梅兰芳书室缀玉轩各残存剧本之名称、撰人姓氏、传抄年代,详为稽考、著录,又取其鲜见流传的杂剧、传奇二十四种,考证作者,详记行款,撰述梗概,核查本事出处。其中包括《桃符记》、《狮吼记》、《元宵闹》等传奇二十二种与《情中幻》及《太平祥瑞》杂剧两种。首都图书馆藏书。

中国戏剧概论　戏剧论著。卢冀野编著。世界书局中华民国二十三年(1934)3月出版。除序言,全书分十二章:一、戏曲之起源;二、戏曲之萌芽;三、戏曲之形成;四、金代的院本;五、元代的杂剧;六、元代的传奇;七、明代的杂剧;八、明代的传奇;九、清代的杂剧;十、清代的传奇;十一、乱弹之纷起;十二、话剧之输入。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

腔调考源　声腔论著。王芷章著。北京双肇楼图书部中华民国二十三年(1934)5月出版。全书分十章:一、皮簧正谬;二、西皮考,;三、簧腔考;四、二簧考(附弦索吹腔);五、秦腔及梆子腔考;六、勾腔考;七、其他各腔;八、弋腔考;九、昆腔考;十、结论。书前有刘复、许之衡与作者分别作序。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

元明散曲小史　戏曲专著。梁乙真著。商务印书馆民国二十三年(1934)12月出版。全书除导论外,共分十章:一、散曲的开场及清丽派第一期;二、豪放派的第一期;三、清丽派的黄金时代;四、后期的豪放派;五、过渡时期的几位曲家;六、昆曲未流行前的豪放派;七、昆曲未流行前的清丽派;八、昆曲起来后的白苎派;九、嘉靖后的吴江派;十、梁沈以外的曲派。附录研究散曲重要参考书。中国艺术研究院资料馆藏书。

清代燕都梨园史料·正续篇　史料集。张次溪编。正编于中华民国二十三年(1934)由北京邃雅斋印行,续编由北京松筠图书店于中华民国二十六年印行。所收为清乾隆至宣统各朝到中华民国初年的著述。对二百多年之间北京戏曲演出活动、班社沿革、名优传略以及梨园掌故轶闻,搜罗备细,有相当珍贵的史料价值。正编收有著述三十八种,计有《燕兰小谱》、《日下看花记》、《片羽集》、《听春新咏》、《莺花小谱》、《金台残泪记》、《燕台鸿爪集》、《辛壬癸甲录》、《长安看花记》、《丁年玉荀志》、《梦华琐簿》、《昙波》、《法婴秘笈》、《明僮合录》、《菊部群英》、《增补菊部群英》、《评花新谱》、《群英续集》、《宜南杂俎》、《撷华小录》、《燕台花事录》、《凤城品花记》、《怀芳记》、《侧帽余谭》、《菊台集秀录》、《新刊菊台集秀录》、《瑶台小录》、《情天外史》、《越缦堂菊话》、《异伶传》、《哭庵赏菊诗》、《鞠部丛谈》、《宜南零梦录》、《梨园旧话》、《梨园轶闻》、《旧剧丛谈》、《北京梨园掌故长编》、《北京梨园金石文字录》。续编收录著述十三种,计有《云郎小史》、《九青图咏》、《消寒新咏》、《众香国》、《燕台集艳》、《燕台花史》、《檀青引》、《鞠部明僮选胜录》、《杏林撷秀》、《闻歌述忆》、《北平梨园竹枝词荟编》、《燕都名伶传》、《燕归来簃随笔》正续编共五十一部。藏北京图书馆。

脸　谱　戏曲专著。齐如山著。中华民国二十三年(1934)由文岚簃印书局出版。该书共十章。分别论述脸谱的勾法及其所寓的意义;脸谱图案的来源以及各种类型人物的脸

谱选择等。并附有《应行勾脸者题名略录》，按人物类别说明其脸谱应勾的颜色。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

梅兰芳艺术一斑　戏曲专著。齐如山著。北平国剧学会中华民国二十四年(1935)2月1日出版。书分四章。论述梅兰芳"歌唱"、"念白"、"表情"、"身段"，重点介绍梅派表演艺术特色与京剧旦脚身段、手势。首都图书馆馆藏书。

尚小云专集　传记资料。徐汉生编。北平京津印书馆中华民国二十四年(1935)3月出版。书中收双溪撰写的《尚小云传》及评论尚小云表演艺术的诗词歌赋二十二首。还有《小云初试玉堂春》、《记小云摩登伽女》等评论文章十四篇。附《摩登伽女》、《卓文君》、《林四娘》等剧本事、戏词和尚小云各种照片多帧，另有尚小云题字、绘画等。首都图书馆藏书。

行头盔头　戏曲专著。齐如山著。北平国剧学会中华民国二十四年(1935)6月出版。书中介绍戏曲常用行头、盔头的种类、样式、制作方法。分上下两卷：上卷谈行头，即戏曲服装的样式与有关穿着的规定，共八十九个种类；下卷谈盔头，即冠巾盔帽样式与有关规定，共一百二十个种类。首都图书馆藏书。

国剧简要图案　图像资料。齐如山著。北平国剧学会民国二十四年(1935)出版。画册收京剧舞台美术图案二百零八幅，其中包括行头、盔头、髯口、脸谱、砌末、兵器。收乐器图案二十四幅。共收图三百三十二幅。释名中英文对照。首都图书馆藏书。

京剧之变迁　戏曲论著。齐如山著。北京国剧学会于中华民国二十四年(1935)出版。该书辑录清道咸以来京剧剧目、演员、戏班等各方面的衍变。正文前有作者自序和赵尊岳、夏哲维作序、中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

戏　班　戏曲论著。齐如山著。中华民国二十四年(1935)由北平国剧学会出版。全书分六章：一、财东，记独资、合资经营者；二、人员，记承班、领班、总管事、催场、头二三路角及其以下各角、场面、监场等人员配备；三、规矩，记交戏单、说戏、对戏，演员在后台该坐位置、戏箱应装物件、各人应尽职责、各行演员应扮神怪兽形等；四、信仰，记祖师爷、祭神、犒箱、封箱、喜神等等之习俗；五、款项，记办账、加钱、茶钱、定签、彩砌等；六、对外，记报官、清内务府为成班事交精忠庙谕帖、中华民国后各种报式、清代国服期满准其演之告示、禁演各戏之告示等等。首都图书馆藏。

南戏拾遗　戏曲专著。陆侃如、冯沅君著。哈佛燕京学社于中华民国二十五年(1936)出版。本书从《九宫正始》中发现保存一百多种元传奇。其中三分之二是近人辑佚所未及者。卷首有导言，对《九宫正始》的二位作者有所探讨。全书分二卷，上卷收南戏七十三种，下卷收南戏四十三种。著者对每剧的本事据古籍记载、小说进行了考证并与同题材的其他剧本进行了比较，参考书目均详注版本及页码。藏中国艺术研究院戏曲研究所。

中国剧场史　戏曲论著。周贻白著。中华民国二十五年(1936)由商务印书馆出版。全书三章十四节。一章论述剧场的形式。包括剧场、舞台、上下场门、后台等；二章论述剧

团组织，包括剧团、脚色、装扮、砌末、音乐等；三章谈戏剧的演出，包括唱词、说白、表情、武技、开场与散场等。本书意在说明中国剧场各方面的演进过程。对每一事物俱详其源流。附有彩色插图，系朱人鹤绘制。脸谱十六幅。首都图书馆藏书。

中国近世戏曲史　戏曲论著。日本青木正儿著，王古鲁译著。成书于中华民国二十年(1931)，原名《支那近世戏曲史》。中华民国二十五年由上海商务印书馆印行，1954年北京中华书局出增订再版本，作家出版社1958年再版。全书共五篇十六章，论及南戏之来由、南戏复兴期、昆曲昌盛期、花部勃兴期。着重论述了戏曲的渊源及其衍变过程，各个时期的著名剧作家及代表作梗概。正文前有“原序”、“译者叙言”、“重版本的修订增补”、“专门用语略说”。正文后有“国立北京图书馆所藏之蒋孝旧南九宫谱”、“蒋孝旧编南九宫谱与沈璟南九宫十三调曲谱”，“曲学书目举一补、再补”，“奢摩他室藏曲待价目”以及“索引”。藏中国艺术研究院资料馆。

清代伶官传　人物传记。王芷章著。中华民国二十五年(1936)北平中华书局出版。共三卷分四册。作者据清升平署有关“内廷供奉”档案，辑录了乾隆至清末的演员钮彩、费瑞生、孙菊仙、杨月楼、汪桂芬、王凤卿、陆福寿、杨隆寿、杨小楼、玉喜、陈金雀、王桂花(楞仙)、朱素云、长寿、王瑶卿、时小福、龚云甫、彩福禄、金秀山、裘桂仙、钱金福、罗寿山、天禄、顺喜等二百一十九人之小传。鼓师殷锤林、沈立成等；琴师孝玉亭、柏如意、梅雨田等；弦子：耿永清、耿永山，笛：方国祥、樊景太、曹心泉；武场陆得胜、钱恩福、沈景丞等；管箱：张七、杜四等；梳水头：郭顺儿、徐生儿；检场：阎定、阎福等七十五人之小传。正文后附有《北平图书馆藏升平署曲本录》、《腔调考原》。中国艺术研究院资料馆藏书。

清升平署志略　戏曲史料。王芷章编。国立北平研究院史学研究会历史组中华民国二十六年(1937)4月出版。该书取材清升平署档案。分上下两册、共六章。记述清代掌管宫廷演剧事务的机构——升平署的沿革、制度以及演职员、演出剧目、砌末等情况。此外，列出太监年表和民籍学生年表。附录：朱希祖《乱弹名词演义质疑》。北京图书馆藏书。

脸　谱　脸谱集。张笑侠绘编。戏曲研究社中华民国二十七年(1938)11月15日出版。书中收：财神、赵匡胤、潘洪、单雄信、姚刚等京剧脸谱七十二种。均为彩绘。首都图书馆藏书。

孤本元明杂剧　剧本选集。由商务印书馆整理后于中华民国二十八年(1939)出版。本书从涵芬楼所藏《也是园古今杂剧》抄本和刻本所收二百四十二部杂剧中选出一百四十四种，其中包括久已失传的孤本一百三十六种。中国戏剧出版社于1957年据商务印书馆原纸型重印发行，重印本将原书线装三十二册改订精装四册。书藏北京图书馆。

钟球斋脸谱集　脸谱集。翁偶虹绘。此书是绘者在中华民国二十八年(1939)佛腊日从旧本《钟球斋脸谱》供奉五翁所藏本绘制而成，是没有出版的手稿本。原有脸谱七十帧，其中难以辨认的两帧，实存六十八帧，是现今少见的脸谱。随脸谱附有戏目。除秦英、

李逵、鲁智深、项羽等,还有医判、卞一绥、先蔑、惺胆、毕宏、日月光佛、奎木狼、吕岳、囊瓦、揭谛等。北京图书馆藏书。

中国戏剧史长编 戏曲论著。周贻白著。中华民国二十九年(1940)以《中国戏剧史》名,由中华书局出版。本书共九章三十一节。远溯周、秦,下及唐、宋、元、明、清杂剧、传奇、地方戏,断至“五四”运动前为止,从中国戏的胚胎及其形成到中国戏剧的衍变和兴衰皆有记述。对昆、弋、秦、徽各腔的格调规律,穷其流变。评述众多作家和作品,兼及各代戏剧搬演情形。1960年经作者修订,增写《各地方戏的发展》一章,改为今名,由人民文学出版社出版。本书有绘图十五页,含脸谱四十八幅、行头三十二种、道具图一百一十种。并附录《中国戏剧本事取材之沿袭》。首都图书馆藏。

同光朝名伶十三绝传略 史料集。朱书绅编。三六九画报社中华民国三十二年(1943)5月30日出版。内容分三部分:第一部分是梅兰芳、余叔岩等的题词,程继仙、王瑶卿、金仲仁等序文、小传;第二部分为十三伶传略;第三部分为“附志”,记有余叔岩、时慧宝等名伶概略。此外,尚有言菊朋、迟子俊、萧长华、陈墨香等简要生平。首都图书馆藏书。

北京戏曲讲习班概况 论文集。北京市委旧剧科于1949年编印。该书收录了北京市国剧、曲艺、评戏公会联合讲习班(第一期)的讲稿,有欧阳予倩《关于改革京剧的商榷》,田汉《艺人的道路》、杨绍萱《谈旧剧改革问题》、周信芳《往日今朝大不同》、马少波《戏曲的前途》、王亚平《旧艺人怎样换脑筋》、阿甲《学习革命的道路改造业务》、洪深《导演的作用》、张梦庚《评戏的改革方向》。还有《北京戏曲界在进步中》、《介绍北京戏曲界讲习班》等八篇,学员裘盛戎、李少春、翁偶虹、景孤血等学习感想摘录一百三十二篇。书前有毛泽东题字:“推陈出新”,朱德题字:“发扬中华民族四千余年历史光荣传统”。附有第一期毕业纪念合影和模范学员授奖照片各一帧。首都图书馆藏书。

中国戏曲论丛 论文集。周贻白著。中华书局1952年2月出版。书中收《关于中国戏剧发展的几个实例》、《中国戏剧声腔的三大源流》、《皮黄剧的变质换形》、《中国戏剧的上下场》等五篇论文,《湘戏漫谈》中的大部分资料,系以前谈中国戏剧所未涉及者。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

舞台生活四十年 梅兰芳回忆录。共三集。第一二集由许姬传记录,第三集由许姬传、朱家溍整理。1952年、1954年平民出版社出版,1957年人民文学出版社再版。第一集共十章。记述梅兰芳的家世及学艺、演戏的往事,富连成科班史实和排演《贵妃醉酒》、《思凡》、《玉堂春》、《金山寺》、《虹霓关》、《宇宙锋》、《穆柯寨》等剧的过程和艺术心得等。第二集共七章,记述梅兰芳中华民国二年至六年(1913至1917)从艺往事。对此时期排演的古装新戏《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》等,时装新戏《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》等有较详尽的记述。第三集分七章,记述中华民国六年至二十五年的往事及排演《奇双会》、《天女散花》、《童女斩蛇》、《霸王别姬》等戏的情况以及同余叔岩、杨小楼等人合作和承华社时期的艺术

活动，还记述了作者观摩前辈或同辈演员演出的心得等文字。该书附有前辈、同辈艺术家的照片以及著者本人的剧照等。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

雷峰塔传奇叙录　戏曲论著。阿英编。上杂出版社1953年9月出版。是一部中国戏曲的研究资料。书中详尽地叙录了一些罕见的传奇杂剧，如最早的三种《雷峰塔传奇》本、《柳毅传书传奇》、《红拂记传奇》、《红梅记传奇》、《窃符记》旧本三种和《诗中圣传奇》等，并作了文学与表演的比较研究、《剧艺续扎》十篇，对《白蛇传》、《柳荫记》等剧作了论述。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

宋元伎艺杂考　戏曲论集。李啸仓著。上杂出版社1953年11月出版。书内收《宋金元杂剧院本体制考》、《合生考》、《说话名称解》、《谈宋人说话的四家》、《释银字儿》、《辨今存裴度还带杂剧非关汉卿作》、《关于龙图公案》、《平话中的二郎神》、《风吹轿儿》、《提破与捏合》十篇，其中后四篇为刘保绵撰写。中国艺术研究院戏曲研究所室藏书。

梅腔谱　唱腔集。梅兰芳演唱，储晓梅编撰。北京文达书店1953年影印。编撰者根据梅兰芳唱，徐兰沅、王少卿操琴伴奏的唱片谱录而成。共二册，第一册是从胜利唱片选取的《生死恨》、《宇宙锋》、《宝莲灯》等十五出戏唱段，第二册是从孔雀、蓓开唱片选取的《俊袭人》、《武昭关》、《霸王别姬》、《太真外传》等十四出戏唱段。首都图书馆藏书。

京剧丛刊　戏曲丛书。中国戏曲研究院编。丛刊一至三十二集于1953年至1955年，由上海新文艺出版社出版，并出版合订本；三十三至五十集于1958年至1959年由中国戏剧出版社出版。全书共五十集，收剧本一百六十部，每集前有凡例，每剧附有前记和附注。所收各剧多是当时较流行的传统剧目，或虽不甚流行，但内容和表演艺术较为优秀者，以及根据传统剧本改编的剧目。其中绝大部分经过实验演出。参加整理的人员和剧情说明及比较重要的改动，都在“前记”和“附注”中予以说明。书藏北京市戏曲研究所。

第一届全国戏曲观摩演出大会戏曲剧本选集　戏曲专著。。中国戏剧家协会编。1953年人民文学出版社出版。分上、下册，收入1952年中央文化部在北京举行的第一届全国戏曲观摩演出大会中较优秀的剧本二十六部。有淮剧《王贵与李香香》、闽剧《钗头凤》、晋剧《打金枝》、川剧《柳荫记》、滇剧《闯宫》、汉剧《宇宙锋》、楚剧《葛麻》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》、湘剧《琵琶上路》、桂剧《拾玉镯》、越剧《梁山伯与祝英台》、京剧《白蛇传》、秦腔《游龟山》、评剧《小女婿》、沪剧《罗汉钱》等。选集首页印有毛泽东主席墨迹“百花齐放，推陈出新”，并附有大批剧照。

第一届全国戏曲观摩演出大会演出节目说明　1952年中央人民政府文化部编印。十六开精装。收入1952年10月6日至11月1日在北京举行的第一届全国戏曲观摩演出大会的演出节目说明书共三十五期。扉页为毛泽东主席“百花齐放，推陈出新”题词。有总目，分七个部分。一、演出节目，收有豫剧《新花木兰》、河北梆子《杜十娘》、评剧《小女婿》、越剧《梁山伯与祝英台》、秦腔《游龟山》、京剧《白蛇传》、湘剧《琵琶上路》、川剧《秋江》、晋

剧《打金枝》、桂剧《拾玉镯》、沪剧《罗汉钱》、楚剧《葛麻》、汉剧《宇宙锋》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》、蒲剧《西厢记》、昆曲《思凡》、闽剧《钗头凤》等八十一个剧目的剧情介绍、演员表、主要唱词。二、剧本的演化与改编，收有关于改编《游龟山》、《醉酒》、《西厢记》的三篇文章。三、剧种介绍，收有豫剧、河北梆子、评剧、越剧、湘剧、川剧、京剧、晋剧、桂剧、汉剧、等二十四个剧种的介绍文章。四、戏曲改革工作介绍，收有《东北评剧改革概况》、《东北京剧改革概况》、《天津曲艺剧概况》三篇文章。五、演出剧团介绍，收有介绍香玉剧社、东北戏曲研究院评剧实验剧团、华东戏曲研究院越剧实验剧团、上海沪剧团、中国戏曲研究院第二三京剧团等十个剧团的文章。六、演员介绍，收有常香玉、李桂云、夏青、筱文艳、袁雪芬、梅兰芳、周信芳、陈书舫、丁果仙、丁是娥等一百六十位表演艺术家的生平艺术简介。七、剧照，刊登有大会演出剧目的剧照一百六十三幅。中国艺术研究院资料馆有收藏。

北京市第一届戏曲观摩演出汇刊说明书合订本　史料集。北京市第一届戏曲观摩演出委员会编。1954 年 12 月汇集成册。汇集 1954 年 11 月 25 日至 12 月 25 日戏曲观摩演出、展览演出、评奖、专题报告、评论文章及演出剧目说明书等资料。北京图书馆藏书。

评剧丛刊　中国戏曲研究院、东北评剧剧目整理委员会、北京市戏曲编导委员会、天津市剧本创作室合编。通俗读物出版社于 1954 年至 1955 年先后出版。共十五集，收入《秦香莲》、《茶瓶计》、《小女婿》、《井台会》、《小姑贤》、《杜十娘》、《夜宿花亭》、《打狗劝夫》、《张羽煮海》、《罗汉钱》、《刘巧儿》、《王二姐思夫》、《花园会》等二十四个剧目。对于传统剧目中较重要改动之处和剧情都在“前记”和“附注”中予以说明。北京市戏曲研究所藏书。

梅兰芳演出剧本选集　为纪念梅兰芳舞台生活五十年，由中国戏剧家协会编选此集。中国戏剧出版社 1954 年出版。共收入《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《奇双会》、《黛玉葬花》、《天女散花》、《霸王别姬》、《洛神》、《凤不巢》、《抗金兵》、《生死恨》等十部梅兰芳代表剧目。正文前有田汉作序。每剧有“前记”，介绍剧本出处、剧情及梅兰芳演出情况和表演特色。1959 年由中国戏剧家协会重新校订再版。1961 年重印时，收入梅兰芳为庆祝中华人民共和国建国十周年新排的剧目《穆桂英挂帅》。首都图书馆藏书。

朝野新声　古词曲集。杨朝英辑。北京文学古籍刊行社 1955 年 1 月铅印，北京中华书局 1958 年 1 月出版。共九卷。卷一至卷五为“小令，收〔鹦鹉曲〕、〔寿阳曲〕等五十三曲。卷六至卷九为套曲，收〔赏花时〕、〔新水令〕、〔一枝花〕等二十八曲。选自关汉卿、马致远、周德清等八十五位作家的作品。附录何梦华旧藏钞本《太平乐府》等。北京图书馆藏书。

北京市第一届戏曲观摩演出剧本选集　戏曲专集。北京市戏曲编导委员会辑。北京大众出版社 1955 年出版。上、下册。上册收程嘉哲改编曲剧《张桂蓉》，李克、罗扬编评剧《白洋淀的春天》，王亚平改编评剧《张羽煮海》，李岳南、尹清泉编京剧《后羿嫦娥》，陆石犀编评剧《杜鹃》。下册收刘保绵改编评剧《李十娘》，言慧珠改编京剧《春香传》，柳倩改编京剧《孔雀东南飞》，端木蕻良编京剧《戚继光斩子》，李岳南改编京剧《正气歌》等，作者对

每剧写有前记，介绍剧情梗概兼及编剧经过、演出情况，北京图书馆藏书。

元曲选 剧本选集。又名《元人百种曲》，明臧懋循（晋叔）据家藏及御戏监抄杂剧二百种校订编成，共十集一百种。除明人所作六种外皆为元人所著。现存元人杂剧著作，以此书收录最多，剧本多经臧氏整理。科白完整，并附音注，流传较广。该书于1955年由文学古籍刊行社重印出版，1958年，中华书局出《元曲选外编》，分上下册。由今人隋树森收集《元曲选》以外现存元杂剧和明初部分杂剧共六十二种辑成。两书藏中国艺术研究院资料馆。

六十种曲 明传奇剧本选。明毛晋编。原刻本每套均标名汲古阁《绣刻演剧十种》（实获斋藏版）。明末刊行。清道光年间补版重印。中华民国二十四年（1935）开明书店出版排印本。1955年文学古籍刊行社用开明书店纸型印刷，并据汲古阁原刻本校正了误字，调整了排列次序。原刻本每套前均有一篇"弁言"，但开明本全书只有一篇，被人误为全书总序，文学古籍刊行社社重印时，将收集到的原刻本四篇"弁言"分别补入各卷。1958年中华书局据古籍刊行本重印、1982年第二次再印。全书共十二册。第一册：《琵琶记》、《荆钗记》、《香囊记》、《浣纱记》、《寻亲记》；第二册：《千金记》、《精忠记》、《鸣凤记》、《八义记》、《三元记》；第三册：《南西厢》、《幽闺记》、《明珠记》、《玉簪记》、《红拂记》；第四册：《还魂记》、《紫钗记》、《邯郸记》、《南柯记》、《北西厢》；第五册：《春芜记》、《琴心记》、《玉镜记》、《怀香记》、《彩毫记》；第六册：《运甓记》、《鸾锟记》、《玉合记》、《金莲记》、《四喜记》；第七册：《绣襦记》、《青衫记》、《红梨记》、《焚香记》、《霞笺记》；第八册：《西楼记》、《投梭记》、《玉环记》、《金雀记》、《赠书记》；第九册：《锦笺记》《蕉帕记》、《紫箫记》、《水浒记》、《玉玦记》；第十册：《灌园记》、《种玉记》、《双烈记》、《狮吼记》、《义侠记》；第十一册：《白兔记》、《杀狗记》、《昙花记》、《龙膏记》、《飞丸记》；第十二册：《东郭记》、《节侠记》、《双珠记》、《四贤记》、《牡丹亭》。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

元人杂剧选 剧本选集。顾肇仓选注。人民文学出版社1956年5月初版，1958年9月和1979年1月再版。另有作家出版社1956年5月出版的版本。选集以万历年间臧懋循选刻的《元曲选》作底本，并参考其他元刊本，对所收十五篇元人杂剧作了修订。剧目有：《窦娥冤》、《陈州粜米》、《生金阁》、《魔合罗》、《李逵负荆》、《救风尘》、《东堂志》、《虎头牌》、《货郎担》、《合汗衫》、《秋胡戏妻》、《张生煮海》、《倩女离魂》、《汉宫秋》、《梧桐雨》。附十五幅明刻版画插图和剧作者简要介绍。北京图书馆藏书。

百花集 戴不凡著。论文集。中国戏剧家协会编，作家出版社1956年7月出版。书中收文章十七篇。主要是就《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《春香传》、《陈妙常》、《长生殿》、《群英会》、《黑旋风李逵》、《蓝桥会》、《打金枝》等戏，讨论传统剧目的内容和改编。此外，还专门论述了神话与迷信、水浒和水浒戏及元人杂剧中的错误和缺点等。新文艺出版社1958年出版了作者的《百花集续编》，收入十九篇文章，大部讨论剧目改编，也有

部分剧评。书后附对周信芳、盖叫天、萧长华、周传瑛的访问文章。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

京剧《柳荫记》音乐研究及总谱　曲谱。中国戏曲研究院艺术处戏曲音乐组编辑。北京音乐出版社于1956年出版。中国京剧团于1953年排演据同名川剧改编的京剧《柳荫记》，聘请王瑶卿为导演团顾问。在创作过程中，主要演员叶盛兰、杜近芳及导演团部分成员与王瑶卿共同逐场逐段地研究唱腔。每当唱段设计好，由王瑶卿示范演唱。为研究这一创作经验，组织了该剧的音乐研讨会，参加者有何为、屠楚材、刘吉典、傅雪漪、张复、张宇慈、黄克保等。由何为执笔撰写《〈柳荫记〉音乐研究》。该书总谱是据中国京剧团演出录音整理，记谱者有何为等六人。该书并记载该剧所用的汲取昆曲、丝竹乐、民间吹奏乐以及新创作的曲牌共十八个。北京图书馆藏书。

古剧说汇　论文集。冯沅君著。中华民国三十六年(1947)1月上海商务印书馆印行。收作者中华民国二十四年至三十四年所著《古剧四考》、《说赚词》、《金瓶梅词话中的文学史料》、《南戏拾遗补》、《天宝遗事辑本题记》、《金院本补说》、《元剧中二郎斩蛟的故事》、《古优解补正》等十四篇文章。附录二则，介绍明代女曲家黄娥、徐媛及清代女曲家吴藻。后经作者删补，抽去《南戏拾遗补》及其跋等四篇，补入《孤本元明杂剧钞本题记》一篇，1956的由作家出版社出版、北京图书馆藏书。

缀白裘　剧本选集。玩花主人辑。钱德苍增补。全书十二集四十八卷。清乾隆二十九年(1764)刊印。北京中华书局股份有限公司1956年再版。每集卷首有序，唯初集是一篇合集序。中华民国二十六至二十九年(1937—1940)由汪协如校编，中华书局出版。多为昆曲。计有四百三十余折，涉及九十余部剧作，该书的折子戏为主。此外还收录了总题为梆子腔的剧本五十余折。该书中的许多折子戏，至今仍在上演。清乾隆庚寅春季永嘉程大衡为合集作序，中华民国二十六年胡适为汪协如校本作序。书藏中国艺术研究院戏曲研究所。

元曲六大家传略　戏曲论著。谭正璧著。古典文学出版社1957年2月出版。吴晓铃作序。本书专考元代关汉卿、王实甫、白朴、马致远、郑光祖、乔吉六位戏曲作家生平及所有作品。为作品正名，考版本内容，评述作者思想及艺术。凡古今书籍中与此有关资料，悉经慎重选剔，排比辑录。中国艺术研究院资料馆藏书。

中国戏曲研究资料初辑　论文集。欧阳予倩编。中国戏剧出版社1957年7月出版。全书收欧阳予倩《序言》、《京剧一知谈》、《试谈粤剧》；周贻白《谈汉剧》、《谈楚剧》；黄芝岗《论长沙湘戏的流变》；杜颖陶《滇剧》等八篇文章。对上述剧种起源、形成及发展作了全面论述，中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

元人杂剧概说　戏曲论著。〔日〕青木正儿著，隋树森译、中国戏剧出版社1957年7月出版。本书分三章，论述杂剧之沿革、组织、曲本、作家及初期本色派，初期文采派，中期、

末期之名家和无名氏杰作，元杂剧现存剧目。文中偏重于作品的介绍与批评，同时，叙述了元人杂剧的源流与派别。北京图书馆藏书。

汪笑侬戏曲集　剧本集。汪笑侬著。董维贤、曲六乙编选、校订、整理。中国戏剧出版社 1957 年 10 月出版。周信芳撰文《敬爱的汪笑侬先生》作为代序。编著者根据李洪春藏本整理。收入《战蚩尤》、《洗耳记》、《将相和》、《博浪椎》、《喜封侯》、《马前泼水》、《献西川》、《受禅台》、《骂王朗》等十八个剧目。剧前有提要。附录《竹天农诗辑》，收汪笑侬诗作近百首，阿英辑。北京图书馆藏书。

成兆才评剧剧本选集　剧本集。成国祯述订，王泽华校点。中国评剧院、河北省文化局等单位共同选定。成兆才纪念委员会编，中国戏剧出版社 1957 年 11 月出版。江风作序。书中收入的《爱女嫌媳》、《刘成杀婿》、《孝感天》、《杜十娘》、《王少安赶船》、《杨三姐告状》六个剧目，是成兆才代表作品之一部分。书后附剧本故事来源与出处。首都图书馆藏书。

元明清戏曲研究论文集　戏曲论著。共二集。第一集由作家出版社编辑并于 1957 的出版。第二集由人民文学出版社编辑并于 1959 年出版。辑录了王季思、孙楷第等数十位作者研究元明清三代的戏曲作家关汉卿、马致远、汤显祖、洪升、孔尚任等人的论文，以及一些史论文章，共八十二篇。另有王晓传（王利器）辑录，1979 年 6 月由上海古籍出版社出版的增订本。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

评剧简史　胡沙著，该书于 1957 年出版，1982 年经作者修订，增补《西路评剧小史》，由中国戏剧出版社出版，全书以“莲花落”到“唐山落子”的演变为第一编；奉天落子时期及演员的兴起为第二编；评剧的形成为第三编。记述了二十世纪初到四十年代末，长达五十年来评剧发展史。书中对评剧奠基人成兆才，以及各时期代表性演员及其他艺术家如花莲舫、李金顺、白玉霜诸人，对重要班社都有记载。书中附有照片多幅。北京市戏曲研究所藏书。

王国维戏曲论文集　王国维著。1957 年由中国戏剧出版社编辑出版。收有《宋元戏曲考》、《唐宋大曲考》、《古剧角色考》、《优语录》、《录曲余谈》、《录鬼簿校注》及有关戏曲散论十三篇。上列论著多发表在《国粹学报》、《国剧丛刊》等刊物上，北京图书馆藏。

《十五贯》戏曲资料汇编　史料集。傅惜华编。1957 年、作家出版社出版。辑录有关《十五贯》故事的资料八篇：话本《错斩崔宁》、传奇《十五贯》、秦腔《新十五贯》、京剧《十五贯》、鼓词《双熊梦》、弹词《十五贯》、木鱼书《十五贯金环记》、宝卷《双鼠奇冤》等。北京图书馆藏。

京剧汇编　京剧剧本集。1957 年至 1964 年由北京出版社出版。共一百零六集。由北京市戏曲编导委员会（北京市戏曲研究所）编辑。共收剧本四百八十余部。为文化、戏曲团体提供了研究、整理、改编的京剧剧本资料。在汇编过程中，各戏曲团体、老艺人及其亲

属、剧本收藏家们献出他们珍藏的演出本或秘本。为了尽可能保存原貌，仅对原本中错别字和欠通句子略作改动，剧前均撰有剧情提要。北京市戏曲研究所藏书。

元代杂剧全目　戏曲专著。傅惜华著，中国戏曲研究院编。作家出版社于1957年出版。此书于二十世纪三十年代开始编著，至1954年定稿。全书收录元杂剧剧目七百三十七种，元、明间作品一百八十七种。全书分“元代初期杂剧家作品”、“元代中期杂剧家作品”、“元代末期杂剧家作品”、“元代姓名无考之杂剧作品”，“元、明间无名氏之杂剧作品”。作品前列有名目、版本、存佚、收藏处及作者小传等。正文后附有“引用书目解题”、“作家名号索引”、“杂剧名目索引”。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

元明南戏考略　论文集。赵景深著。写于中华民国二十六年至三十八年(1937——1949)，1956年又作修订，作家出版社1958年3月出版。作者针对“先有元朝的北杂剧，然后才有明初的南传奇”的观点陈述了相反见解，肯定了《琵琶记》、《白兔记》、《荆钗记》、《拜月记》等在南戏衍变为传奇过程中的重要作用。本书具有史料价值。在新本宋元戏文辑佚以外，收辑到荆(荆钗记)、刘《刘智远》、拜《拜月记》、蔡《蔡伯喈》、杀《杀狗劝妻》、《黄孝子》、《金印记》等通行本里看不到的残文以及明初的残文。还系统地介绍了张大复《寒山堂曲谱》与元明南戏的关系。附录了《秋夜白》，谈到《王祥卧冰》、《苏武牧羊记》等改本。北京图书馆藏书。

关汉卿戏曲集　剧本集。关汉卿著。吴晓铃、单耀海、李国炎、刘坚编校。中国戏剧出版社1958年4月出版。郑振铎作序。书中将尚存的关汉卿十八部杂剧全部收入，剧目是：《诈妮子调风月》、《邓夫人苦痛哭存孝》、《包待制三勘蝴蝶梦》、《关大王单刀赴会》、《赵盼儿风月救风尘》、《闺怨佳人拜月亭》、《杜蕊娘智赏金钱池》、《关张双赴西蜀梦》、《望江亭中秋切鲙旦》、《温太贞玉镜台》、《钱大尹智勘绯衣梦》、《感天动地窦娥冤》、《尉迟恭单鞭夺槊》、《钱大尹智宠谢天香》、《山神庙裴度还带》、《状元堂陈母教子》、《刘夫人庆赏五侯宴》、《包待制智斩鲁斋郎》。附杂剧辑佚，散曲辑佚，杂剧全目。北京图书馆藏书。

元明清三代禁毁小说戏曲史料　史料。王晓传辑录。作家出版社1958年7月出版。全书分三编，一、二编分别为中央和地方法令。第三编为社会舆论。《红楼梦》、《金瓶梅》、《水浒传》、《西厢记》、《牡丹亭》、《玉堂春》等都曾列于被禁毁的小说、戏曲范围。首都图书馆藏书。

粉墨春秋　回忆录。盖叫天口述，何慢、龚义江记录整理。中国戏剧出版社1958年9月初版。1980年增补再版。为盖叫天舞台生活记录。盖叫天以《生我者父母，知我者共产党》为题，叙述了他七十年的生活经历和艺术见解。田汉在书中撰文。附何慢、龚义江合写的两篇文章与盖叫天生活照、剧照多幅。北京图书馆藏书。

汤显祖年谱　戏曲论著。徐朔方编，中华书局1958年11月出版。书中收辑有关汤显祖的研究资料，并加以考订。除年谱外，附录有：《交游资料补录》、《诗赋文集考略》、《玉

茗堂传奇创作年代考》、《紫箫记考证》、《牡丹亭与妇女轶闻》、《诸家评论》、《引用书目》、《人名索引》。中国艺术研究院资料馆藏书。

程砚秋演出剧本选集　剧本集。中国戏曲研究院编。中国戏剧出版社1958年11月出版。田汉作序。选集按演出时期先后，收入《红拂传》、《三击掌》、《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《窦娥冤》、《碧玉簪》、《梅妃》、《朱痕记》、《荒山泪》、《春闺梦》、《亡蜀鉴》、《锁麟囊》十二个剧本。这些剧本均经程砚秋核阅、删订。陶君起、李啸仓协助整理，马少波审订。北京图书馆藏书。

京剧大观　剧本集，北京宝文堂书店编。1958年出版共六集。收入《群英会》、《战太平》、《打面缸》、《空城计》、《贵妃醉酒》、《徐策跑城》、《八大锤》、《云罗山》、《一匹布》、《十三妹》等三十二个剧本。每剧撰有“前记”，介绍剧情及整理过程，附有萧长华、梅兰芳、姜妙香、袁世海、周信芳等剧照十九幅。北京市戏曲研究所藏书。

戏曲选　剧本集。中国戏曲研究院编。中国戏剧出版社分别于1958年至1963年出版。共六卷，选收中华人民共和国成立至1963年整理、改编、创作的优秀剧目。其中历史题材剧目有《将相和》、《评雪辨踪》、《十五贯》等四十一部；现代题材的剧目有《罗汉钱》、《李二嫂改嫁》、《小女婿》等六部。该书由张庚作序。除剧本、选曲外，还选有部分编剧、导演、表演等方面的体会及评论文章和演出剧照，北京图书馆藏书。

评剧大观　剧本集。中国评剧院编。宝文堂书店于1958年至1960年先后出版。共十集，收入《刘介梅》、《罗汉钱》、《小女婿》、《刘巧儿》、《野火春风斗古城》、《杨三姐告状》、《杨乃武与小白菜》、《秦香莲》、《朱痕记》、《张羽煮海》等三十二部剧作。每剧附有剧情概要，并在“前记”中对该剧的创作情况简要说明、中国评剧院藏书。

明代杂剧全目　戏曲专著。傅惜华著。中国戏曲研究院编。1958年由作家出版社出版。全书共收录明杂剧剧目五百二十三种。其中有无名氏作品一百七十四种。较姚燮《今乐考证》、王国维《曲录》所录剧目约增多一倍。全书分三卷，卷一著录明代前期(洪武至弘治正德间)杂剧家作品；卷二著录明后期(嘉靖至明亡)杂剧家作品；卷三著录无名氏杂剧家作品。作品均列出名目、版本、存佚、收藏处及作家小传等。正文后附有“引用书籍解题”、“作家名号索引”、“杂剧名目索引”。北京图书馆藏书。

杂剧三集　剧本专集。又名《杂剧新编》。清初邹式金编。中国戏剧出版社于1958年据武进董氏1941年翻刊《杂剧新编》影印发行。收明末清初二十位作者的作品三十四种，有灌隐主人著《通天台》、吴梅村著《临春阁》、尤侗著《续离骚》等，邹叔介著《空堂话》、茅孝若著《苏园翁》等六种，南逸史著《半臂寒》等五部，郑无瑜著《鹦鹉洲》等四部，孟子若著《眼儿媚》、周芥庵著《孤鸿影》等二部，查伊璜著《续西厢》、碧焦主人著《不了缘》、张来宝著《樱桃宴》、薛既扬著《昭君梦》、张掌霖著《旗亭宴》、孙笨庵著《饿方朔》、黄汉臣著《城南寺》、陆晓庵著《西台记》、堵伊令著《卫花符》、土室道民著《鲠诗谶》、邹仲愔著《风流冢》，这

是继盛明杂剧一、二集之后而成书，故名三集。本书附插图三十四幅。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

戏曲剧本丛刊 剧本集。中国戏曲研究院编。中国戏剧出版社分别于1958年、1959年出版。共二辑。该刊选收上演过的现代题材剧目和业余作者的优秀作品。两辑共发表沪剧《星星之火》、秦腔《闹粮》、京剧《林海雪原》、评剧《苦菜花》、昆曲《红霞》和业余作者创作的豫剧《打响第一枪》第十二部作品，并附有剧照及导、表演创作体会等文章九篇。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

萧长华演出剧本选 剧本集。中国戏曲学校编。中国戏剧出版社于1958年出版。本书共选《赤壁鏖兵》、《选元戎》、《变羊记》、《请医》、《连升店》、《涿州判》等萧长华多年久演的剧作六种。正文前有梅兰芳撰《萧长华先生的艺术劳动和道德品质》、晏甬撰《戏曲教育家》二文代序。正文后有钮骠撰《萧长华先生传略》。北京图书馆藏。

盛明杂剧 剧本集。明沈泰编，由中国戏剧出版社于1958的据诵芬室中华民国七年(1918)翻刻的一集、民国十四年翻刻的二集影印本出版，分一、二集。全书收《高唐梦》、《五湖游》、《洛水悲》、《渔阳弄》、《翠乡集》、《雌木兰》、《女状元》、《昭君出塞》、《文姬入塞》等杂剧六十种。多为明嘉靖以后的作品。初集有张元徵、徐翙、程羽文作序，二集有袁于令作序，另有古籍出版社1958年出版的《盛明杂剧》三集本、(木版线装)。前二集为沈泰编，三集为清邹式金编，全书二十册，初二集收杂剧六十种，同中国戏剧出版社本，第三集收有《通天台》、《临春阁》、《读离骚》、《吊琵琶》、《空堂话》、《苏园翁》、《秦廷筑》、《金门戟》等杂剧三十四种。两书藏中国艺术研究院戏曲研究所。

关汉卿研究 论文集。中国戏剧出版社于1958年出版一辑，1959年出版二辑。《戏剧论丛》编辑部编，共二辑。一辑正文前有陈毅的题词。全书收有《戏剧报》、《剧本》的社论和郭沫若、郑振铎、马少波、刘厚生、周贻白、李健吾、林钟美、赵景深、王季思、夏衍、田汉、戴不凡、侯永奎、赵万里、孙楷第等人撰写的论文共四十五篇。关汉卿为1958年纪念的世界文化名人之一，我国举办了隆重的纪念活动，这些论著多为此而作，对关汉卿其人及其作品进行了多方面的研究、探讨。北京图书馆藏。

京剧艺术讲座 表演艺术文集。北京市戏曲编导委员会编。1958年至1960年由北京宝文堂出版。收有北京市戏曲编导委员会举办的京剧艺术讲座的讲稿共十二篇，分七集。有侯喜瑞讲《花脸艺术——谈〈马踏青苗〉》，裘盛戎讲《花脸的唱腔与表演》，于连泉讲《花旦的表演方法》，荀慧生讲《谈〈豆汁记〉中的金玉奴的几个动作》，马连良讲《谈做工老生的表演艺术》，孙甫亭讲《谈老旦艺术》，徐兰沅讲《漫谈京剧锣鼓》等。七位京剧艺术家总结了各自的舞台实践经验。分别由张胤德、王雁、袁韵宜、唐吉等人整理成文。北京图书馆藏书。

徐兰沅操琴生活　回忆录。徐兰沅口述，唐吉整理，北京市戏曲编导委员会编。中国戏剧出版社自1958至1963年先后出版。共三集，第一集记述徐之家世、童年、学艺以及为谭鑫培、梅兰芳操琴经历；介绍谭鑫培的唱腔、表演及“谭派”之形成；记述《贵妃醉酒》、《生死根》等戏的音乐设计、胡琴的演奏技巧以及梨园史话等，正文前有梅兰芳序。第二集记载徐兰沅在京剧音乐上的创造、革新并附曲谱和分析解说。同时介绍梅派唱腔的特点，和京剧曲牌及二簧、西皮、高拨子等腔调的过门之用法等。正文前有萧长华序；第三集重点介绍梅兰芳的表演艺术，分析老生唱腔的衍变，以及老旦、净、丑的表演艺术，介绍单皮鼓的技巧，锣、鼓、笛子、唢呐的运用，已被丢失的锣鼓牌子等。正文前有马连良序。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

中国古典戏曲论著集成　戏曲论著。中国戏曲研究院编。1959年7月出版，1980年由中国戏剧出版社重印发行。收唐至清末以来有关戏曲文学、表演、音乐等各方面专著和有关作家艺术家的身世、教坊佚闻等方面的著述等共四十八种。分十集，第一集收有：唐崔令钦著《教坊记》、唐段安节著《乐府杂录》、宋王灼著《碧鸡漫志》、元燕南艺庵著《唱论》、元周德清著《中原音韵》。第二集收有：元夏庭芝著《青楼记》、元钟嗣成著《录鬼簿》、明无名氏著《录鬼簿续编》。第三集收有：明朱权著《太和正音谱》、明徐渭著《南词叙录》、明李开先著《词谑》。第四集收有：明何良俊著《曲论》、明王世贞著《曲藻》、明王骥德著《曲律》、明沈德符著《顾曲杂言》、明徐复祚著《曲论》、明凌蒙初著《谭曲杂札》、明张琦著《衡曲麈谭》。第五集收有：明魏良辅著《曲律》、明沈宠绥著《弦索辨讹》、《度曲须知》。第六集收有：明祁彪佳著《远山堂曲品》、《远山堂剧品》、明吕天成著《曲品》，清高奕著《新传奇品》、附录清无名氏著《古人传奇总目》。第七集收有：清李渔著《闲情偶寄》、清黄周星著《制曲技语》、清毛先舒著《南曲入声客问》、清黄图珌著《看山阁集闲笔》、清徐大椿著《乐府传声》、清无名氏著《传奇汇考标目》、清笠阁渔翁著《笠阁批评旧戏目》，清黄文旸著《重订曲海总目》、清黄丕烈著《也是园藏书古今杂剧目录》、第八集收有：清李调元著《雨村曲话》、《剧话》、清焦循著《剧说》、《花部农谭》，清梁廷枬著《曲话》。第九集收有：清黄旛绰著《梨园原》，清王德晖、徐沅澂著《顾误录》、清刘熙载著《艺概》、清支丰宜著《曲目新编》，清平步青著《小栖霞说稗》、清杨恩寿著《词余丛话》、《续词余丛话》，第十集收有：清姚燮著《今乐考证》，集成在每部论著前后附有：“提要”、“核刊记”，扼要介绍作者生平、作品和版本流行情况，藏中国艺术研究院资料馆。

宋金杂剧考　戏曲论著。胡忌著。中华书局1959年7月出版。全书除序言，共分五章：一、名称；二、渊源与发展；三、角色名称；四、内容与体制；五、其他。附录：一、元代演剧史料——“谈行院”散曲注笺；二、征引书目、三版后记。中国艺术研究院资料馆藏书。

谭鑫培唱腔集　唱腔集。陈彦衡订谱，郑隐飞、陈富年整理。中国戏曲研究院编。音乐出版社1959年8月、1960年7月、1962年4月先后出版。共三集。梅兰芳作序。第一

集收《空城计》、《武家坡》、《击鼓骂曹》唱腔谱；第二集收《桑园寄子》、《汾河湾》、《宝莲灯》唱腔谱；第三集收《群英会》、《李陵碑》、《琼林宴》、《清风亭》唱腔谱。北京图书馆藏书。

中国地方戏曲集成·北京市卷　剧本选集。中国戏剧家协会主编，北京市文化局编辑。中国戏剧出版社 1959 年 9 月出版。共二册，收京剧《长坂坡》、《空城计》、《贵妃醉酒》、《春闺梦》、《红娘》、《梁红玉》、《淮河营》、《连升店》、《姚期》、《三打祝家庄》、《野猪林》、《将相和》、《白蛇传》、《猎虎记》、《闹天宫》、《桃花扇》、《响马传》、《白毛女》；评剧《王少安赶船》、《桃花庵》、《刘巧儿》、《苦菜花》；河北梆子《蝴蝶杯》、《喜荣归》；昆曲《单刀会》、《钟馗嫁妹》、《胖姑学舌》、《林冲夜奔》、《红霞》；曲剧《柳树井》。附剧照三十帧。北京图书馆藏书。

言菊朋的舞台艺术　论文集。中国戏剧出版社 1959 年 11 月出版，1962 年再版时更名为《言菊朋舞台艺术》。文集收言菊朋子女言少朋、言慧珠以及马少波、景孤血、李蘩良、李家载等人的回忆、评论文章，对言菊朋的艺术生活和言派艺术特点，都作了介绍。中国艺术研究院、北京图书馆均有藏书。

生活的真实和戏曲表演艺术的真实　表演论著。阿甲著。北京宝文堂书店 1959 年 11 月出版。本书收入《生活的真实和戏曲表演艺术的真实》和《再论生活的真实和戏曲表演艺术的真实》两篇论文。通过上下场的分场方法，唱、念、做、打的表演规律、程式，重点论述了戏曲表演艺术的特点。北京图书馆藏书。

程砚秋文集　戏曲专著。程砚秋著。中国戏曲研究院编。中国戏剧出版社于 1959 年出版。本集收有作者自传《我所走过的道路》，论文《我之戏观》、《略谈旦角水袖的运用》、《谈戏曲演唱》、《戏曲表演艺术基础——四功五法》和《致梨园公会同仁书》、《赴欧美考查戏曲音乐报告书》、《清代燕都梨园史料·序》等一十一篇，以及《赠陈叔通先生诗》等诗作六首。该书由郭沫若题写书名，陈叔通作序，并收周扬著《关于地方戏曲的调查研究工作》一文和田汉、夏衍、梅兰芳等在作者逝世时的悼词。书中有作者的生活照、剧照、绘画、墨迹等。1981 年再版。北京图书馆藏。

明代传奇全目　戏曲专著。傅惜华著，中国戏曲研究院编，1959 年由人民文学出版社出版。全书共分六卷，共收录传奇九百五十种，其中有无名氏作品三百三十二种。卷一著录南戏复兴时期传奇家作品；卷二、三、四著录昆曲繁盛时期传奇家作品；卷五、六著录明代无名氏传奇家作品。作品均列举名目、版本、存佚、收藏处、作家小传等，并附有“引用书目解题”、“作家名号索引”、“传奇名目索引”。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

曲海总目提要　戏曲史料。黄文旸编著。成书约在清康熙五十四年至六十一(1715——1722)年间。中华民国十七年(1928)上海大东书店校勘、整理、排印共四十六卷，收录杂剧、传奇六百八十五种。该书介绍了每出戏的简要剧情、故事来源、作者简历并附有简评。1959 年人民文学出版社根据上海大东书局排印线装本校订、重印，分上、中、下三册，删去原书重复的《元宵闹》一剧，实收六百八十四种。校订本增加了杜颖陶的注释，对原

书的疏陋和错误大都有所订正，正文后附有索引。民国二十五年，上海世界书局出版伯英（杜颖陶）的《曲海总目提要拾遗》中，杜氏根据《传奇汇考》对《曲海总目提要》所未收或释文不同的七十二篇作品提要汇集成本。1959年，人民文学出版社对《拾遗》进行了补充、修订，凡二百四十九条，更名为《曲海总目提要补编》再版。分二卷，正文后附有剧目索引。北京图书馆藏书。

京剧的角色及其艺术特点　　戏曲论著。陶君起著。中国戏剧出版社1959年出版。本书较详细地阐述了京剧生、旦、净、丑、武，流等行当的特点及其演变和发展。同时对京剧运用行当表现现代人物问题提出了一些看法。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

荀慧生舞台艺术　　戏曲文集。荀慧生著。中国戏剧出版社1960年1月出版，1962年2月再版。其中收有作者二十世纪五十年代文章十四篇，包括对编剧、剧目、表演、练功、学艺、唱腔、布景等方面的论述、对金玉奴、尤三姐、红娘等角色性格、眼神运用以及对青年演员的培养阐述了自己的见解。内附剧照、作者画扇。北京图书馆藏书。

周信芳戏剧散论　　戏曲文集。周信芳著。中国戏剧出版社1960年3月出版。全书收文章四十篇。是作者各时期发表的文章汇集。其中包括原载于中华民国十七至十八年(1928、1929)《梨园公报》的部分文章。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

梅兰芳舞台艺术　　戏曲论著。许姬传、朱家溍编述。中国戏剧出版社1960年4月出版。1961年11月再版，书中基本上是以身段谱方式，介绍梅兰芳舞台艺术影片中《断桥》、《宇宙锋》、《洛神》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》五个戏的艺术表演，并结合舞台演出加以叙述。内附梅兰芳早期家庭照片和梅兰芳幼年、青年时期生活照片和剧照，北京图书馆藏书。

墨憨斋定本传奇　　剧本集。明冯梦龙编。中国戏剧出版社1960年4月出版。书中包括冯梦龙《双雄记》、《万事足》两种传奇和改编前人及与他同时代作家的作品多种。如他改编汤显祖的《牡丹亭还魂记》为《 三会亲风流梦》。还收入《新灌园》、《酒家佣》、《女夫人》、《重江记》、《精忠谱》、《梦磊记》、《洒雪堂》等本、并附录《墨憨斋定本》的原序和总评的资料。北京图书馆藏书。

元剧斟疑　　戏曲论著。严敦易著。中华书局1960年5月出版。书中着重探讨元杂剧的真伪和作品的隶属问题，提出八十六种元杂剧的有关疑问。如体制、角色、内容、本事和轶文等项，北京图书馆藏书。

中国戏曲论集　　论文集。周贻白著。中国戏剧出版社1960年7月出版。书中收入作者在中华人民共和国成立后写出的十八篇论文，其中的《中国戏曲发展的几个实例》等五篇，在1952年2月由中华书局出版过单行本，《谈汉剧》等三篇，收入《中国戏曲研究资料初辑》一书，《中国戏剧的形成和发展》等十篇都曾于杂志上刊载。论文内容，主要是研究中国戏曲的历史、发展与衍变过程。首都图书馆藏书。

戏曲唱功讲话　戏曲论著。萧晴著。1960年由中国戏剧出版社出版。该书共七章，分别讲述怎样练气、喊嗓、念白、调嗓，怎样掌握演唱感情、轻重缓急、抑扬顿挫等，以及对嗓子的保护，特别是变声期的保护问题。书中还谈及戏曲声乐改革的若干问题，如小生的唱法及现代戏旦脚改用大嗓等。北京图书馆藏。

晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷　戏曲论著。阿英编。本册分为五卷。一卷收有关小说、戏剧的论著；二卷为有关小说、戏剧和期刊的序跋；三卷为有关小说、戏剧专著的序跋评论；四卷为小说丛话，是当时形成最新颖的一种小说、戏剧评述随笔。第五卷有关小说、戏剧的诗词。该卷于1960年由中华书局出版。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

戏曲表演的十耍技巧　戏曲专著。董维贤、曲六乙编。冯朋弟绘插图。中国戏剧出版社于1960年出版。本书介绍戏曲的十种表演技巧：耍翎子、耍髯口、耍水发、耍扇子、耍帽翅、耍旗、耍带、耍火、耍笏、耍牙。附插图五十多幅。作者在记各类表演技巧时，都结合角色与剧情加以阐述。北京图书馆藏书。

京剧曲牌简编　戏曲专著。张宇慈、吴春礼著，中国戏曲研究院编。中国戏剧出版社于1960年出版。本书讲述曲牌的定义及其来源、作用、曲牌分类；笛子、唢呐、胡琴用于京剧伴奏的吹奏方法；介绍六十余支常用曲牌及每支曲牌的应用说明。中国艺术研究院资料馆藏书。

京剧锣鼓　戏曲专著。吴春礼、何为、张宇慈编著。中国戏剧出版社1960年出版，1982年修订后再版。该书较系统地介绍了京剧打击乐器的演奏和练习方法。列举了京剧常用锣鼓点五十七种，对每一种在什么情形下应用和具体打法都有简要说明。北京图书馆藏书。

京剧化妆常识　戏曲专著。黎新、冯朋弟著。中国戏剧出版社1960年出版。本书分三章：一章谈面部化妆意图，二章写生、旦、净、丑的化妆特点，三章介绍各行脚色的化妆方法。书中重点论述了旦脚的化妆。附有彩色图例七十八幅。并附录各行角色面部化妆的用品。北京图书馆藏书。

南词引正　声乐论著。明魏良辅著。全文于《戏剧报》1961年七、八期合刊刊载。为作者《曲律》的另一版本，经吴昆麓校改。对论著中演唱方法与声腔流派进行了分析、研究，认为演唱的基本要求在于字清、腔纯、板正之“三绝”。认定昆山腔起于元末，顾坚是昆曲开创者之一，对北曲中的中州调、冀州调等流派作了论述。北京图书馆藏书。

郝寿臣脸谱集　脸谱集。吴晓铃纂辑，张正宇装帧设计。北京市戏曲学校主编。中国戏剧出版社1962年1月出版。梅兰芳、老舍分别作序。吴晓铃撰《郝寿臣先生传略》，郝寿臣口述、吴幻荪记录之《脸谱说明及谱法》。书中收郝寿臣所扮演四十三个人物的五十九幅脸谱。彩色影印。附《面部地位图》、《勾脸程序》、北京图书馆藏书。

京剧史话　剧种史。陶君起编。中华书局1962年4月初版。书中，作者沿用清道

光中叶湖北汉剧演员王洪贵、李六进京后，徽汉合流为标志的观点，叙述了京剧的诞生、成长、发展和衰落，以及在中国共产党领导下的新生。还论述了京剧唱腔对昆腔、弦索调、梆子的吸收，把三千八百出戏从内容上分为十大类型。同时，记述许多名演员、流派的情况。北京图书馆藏书。

郝寿臣演出剧本选集　剧本选集。北京市戏曲学校编，北京出版社1962年10月出版。张梦庚作序。剧目有郝寿臣创作、演出的代表，《荆轲传》、《桃花村》、《飞虎梦》、《灞桥挑袍》、《赛太岁》、《打曹豹》、《打龙棚》、《青梅煮酒论英雄》、《黄一刀》、《瓦口关》，附剧照、锣鼓经、舞台提示和选曲，北京图书馆藏书。

元代杂剧　知识丛书。顾肇仓著。作家出版社1962年11月出版。全书分九部分：一、名称和渊源；二、产生的背景；三、剧本的面貌；包括：折、楔子、宾白、曲调等；四、脚色和化妆；五、排场，包括剧场、舞台、场面、砌末、乐队；六、演出，包括冲场、上场诗、效果等；七、宫调，八、作家；九、作品，包括分科、取材。附录：现存元杂剧剧目，有关汉卿、高文秀、宫天挺、郑光祖、秦简夫、朱凯、罗贯中等作家的作品共一百七十种。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

中国戏曲　知识丛书。祝肇年著。作家出版社1962年12月出版。全书分三章：第一章"中国戏曲的历史发展"，讲述唐、宋、元、明、清各朝代戏曲发展状况。第二章"中国戏曲的剧种"，介绍从辛亥革命到中华人民共和国建立后的主要声腔、主要剧种与部分兄弟民族戏曲剧种。第三章"中国戏曲的艺术特点"，内容包括剧本、表演、程式和舞台美术的服装、化妆、道具等。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

戏曲演唱论著辑释　史料集。周贻白辑释。中国戏剧出版社1962年12月出版。全书收《唱论》、《曲律》、《闲情偶寄·演习部》、《明心鉴》注释。每种注释前，均有导读引文。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

形体训练基本功教材　戏曲教材。中国戏曲学校编。中国戏剧出版社1962年出版。内容包括：手的基本位置和膀臂动作；脚的基本位置和脚步姿势；腰的基本训练；腿的基本训练；跳转动作的训练；水袖的基本动作等。该教材为了便于学生在最初阶段进行基本训练，只做男女之分。其中的山膀、云手等，均以武生、武旦动作为基础；脚步、水袖等，以老生、青衣规格为标准。附图三百四十四幅。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

京剧花旦表演艺术　戏曲专著。筱翠花（于连泉）口述，柳以真整理，北京市戏曲编导委员会编。1962年由北京出版社出版。本书通过具体分析《乌龙院》、《活捉》、《拾玉镯》等剧目以及《谈谈花旦的几种步法》等文，论述了京剧花旦的表演艺术。并收录《学艺生活》等文及照片一百一十六幅，记录了口述者表演戏曲人物的身段、姿态、表情等珍贵资料，是筱翠花从艺数十年的经验总结。藏首都图书馆。

戏曲的唱念和形体锻炼　戏曲专著。白云生著。音乐出版社1962年出版。作者结

合自己多年艺术经验，对唱念的反切、分韵、四声、五音四呼、吐字归韵、保喉与保声等作了叙述，对头、颈、肩、腰、臂、腿、足部的训练与运用作了具体介绍。北京图书馆藏书。

水浒戏曲集　剧本集。傅惜华、杜颖陶编。中华书局于1962年据原古典文学出版社纸型出版。共二集。一集收元、明、清水浒故事杂剧《黑旋风双献功》、《同乐院燕青博鱼》等十五种；二集收明代水浒故事传奇《宝剑记》、《灵宝刀》等六种。均为罕见之早期刻本和手抄本。经编者校阅、标点，并附有题记、对每部作品的源流、版本和作者等有简明叙述、藏中国艺术研究院戏曲研究所。

梅兰芳文集　戏曲文集。梅兰芳著，中国戏剧家协会编。1962年由中国戏剧出版社出版。该集收有作者1953年至1961年逝世前发表的演说、论文、评论、回忆录、观感等以及未公开发表的文稿共五十三篇。正文前有梅兰芳像及梅花绘画、书法真迹。书中还附有作者日常生活、艺术活动及好友的照片。首都图书馆藏书。

晚清文学丛钞·传奇杂剧卷　戏曲专集。阿英编。中华书局1962年出版。本卷选录富有爱国主义、民族主义精神之传奇、杂剧，包括历史题材、当代题材以及外国革命故事题材，如《爱国魂》、《海国英雄记》、《悬岙猿》、《风洞山》、《轩亭冤》、《六月雪》、《苍鹰击》、《开国奇冤》、《海侨春》、《女英雄》、《警黄钟》、《后南柯》、《断头台》、《血海花》、《唤国魂》、《海天啸》等，分上、下卷及附卷，共收剧目三十一个。北京图书馆藏书。

马连良演出剧本选集（第一集）　剧本集。中国戏剧家协会编。中国戏剧出版社1963年1月出版。老舍作序。收入马连良演出的《群英会·借东风》、《甘露寺》、《十老安刘》、《串龙珠》、《赵氏孤儿》五个剧目。结集时，都经过马连良修订。附有全部锣鼓经和重要提示以及人物扮相和选曲。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

少数民族戏剧研究　论文集。小三十二开本。中国戏剧出版社编辑部编，中国戏剧出版社1963年出版。书中分三部分。第一部分是关于少数民族戏剧发展、方针、艺术风格以及其他问题的论述。收入李超、曲六乙、余从等的文章六篇；第二部分是关于少数民族剧种沿革、演变、剧目、表演、艺术特征的调查报告和研究文章。收入王尧、杨明、吴琼、黎方等研究藏剧、白剧、侗剧、傣剧、壮剧、彝剧等文章或调查报告十一篇。第三部分是关于少数民族剧种音乐的介绍，收入金穗等介绍白剧音乐、傣剧音乐、云南壮剧音乐、彝剧音乐的文章四篇。这些文章都是1958年至1962年在报刊发表或内部出版的调查报告。中国艺术研究院资料馆等有藏书。

杨宝忠京剧演奏经验谈　京剧演奏专著。杨宝忠著。音乐出版社1963年6月出版。作者在1959年《戏曲音乐》月刊连续发表《胡琴讲座》，主要介绍京剧胡琴演奏技术基本知识，介绍老生唱腔几种常用过门。这本书是在讲座稿基础上，增加生脚唱腔过门和讲解，补入一些伴奏实例和曲牌编撰而成。北京图书馆藏书。

昆曲脸谱　脸谱集。金紫光著文，黎新、鲁田绘图。人民美术出版社1963年9月出

版。书中主要选印侯玉山的部分脸谱，包括：张飞(《草庐记》)、许世英(《通天犀》)、惠明(《西厢记》)、火判(《九莲灯》)、项羽(《千金记》)、牛魔王(《西游记》)、杨延嗣(《闯幽州》)、东方旺(《麒麟阁》)、杨幺(《洞庭湖》)、杨戬(《安天会》)十幅。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

荀慧生演剧散论　戏曲文集。荀慧生著。上海文艺出版社1963年10月出版，曹禺作序。全书收入作者陆续发表的文章五十余篇，大多谈几十年来在京剧舞台的演出实践中的表演艺术经验、艺术见解，中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

戏曲切末与舞台装置　戏曲专著。王遐举、金耀章编著。中国戏剧出版社1963年出版。本书较系统地介绍了中国传统的戏曲舞台切末与装置，并阐述了切末与戏曲表演的关系及舞台布景的产生与发展。书中附有一百二十一幅切末与布景图。北京图书馆藏书。

京剧剧目初探　戏曲专集。陶君起编著。1957年，由上海文化出版社出版，收京剧传统剧目一千二百八十八出，后经作者增补中华人民共和国成立后创作、改编剧目九十五出，共一千三百余出。该书按剧目内容的历史朝代排列。凡剧情与小说、史书、笔记、说唱文学、杂剧、传奇以及其他剧种剧目有关者，皆加注说明。对某些剧目的艺术特色、主要角色、表演上的不同流派等也略有介绍。本书所收剧目以北京、上海两地演出的剧目为主。"五四"后至1961年新编剧目，则重点收入。增订本于1963年由中国戏剧出版社出版，中国戏剧出版社于1980年重新排印再版。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

京剧《沙家浜》评论集　戏曲论著。中国戏剧家协会编。中国戏剧出版社于1965年出版。北京京剧团改编上演的《芦荡火种》后更名为《沙家浜》。本集选辑有关评论该剧的文章三十七篇。第一部分收录有关《芦荡火种》的三篇评论；第二部分收录对《沙家浜》的评论，其中有对剧作及导演、表演、音乐、舞台美术等评论及创作体会的文章，以及观众对该剧的评论。书中有布景照片六幅、剧照六幅。北京图书馆藏书。

京剧《红灯记》评论集　戏曲论著。中国戏剧家协会编。中国戏剧出版社1965年出版。该集选收各报刊发表的评论四十一篇。按其内容分为六辑：向《红灯记》学习的文章及综合评论；对《红灯记》剧本的分析文章；对《红灯记》一剧的导演、表演的评论；观众对该剧的评论；该剧改编的经过和体会文章等。书中附有剧照等十六幅。首都图书馆藏书。

郝寿臣铜锤唱腔集　北京市戏曲学校编，李庆森记谱。北京出版社1969年10月出版。马连良作序。书中收《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》、《沙陀国》、《御果园》、《双包案》等十二个剧目唱腔谱。首都图书馆藏书。

遏云阁曲谱　昆剧曲谱，清王锡纯辑，男滨校，李秀云拍正。中华书局1978年10月据光绪十九年(1893年)本影印、共一函八册。遏云阁主人序。收有昆曲《琵琶记》、《长生殿》、《绣襦记》、《邯郸梦》、《牡丹亭》、《幽闺记》、《水浒记》、《西厢记》、《孽海记》等十八种共八十七出折子戏曲谱。工尺记谱，注有"豁腔"、"撒腔"等符号。首都图书馆藏书。

革命现代戏《杜鹃山》评论集　论文集。人民文学出版社 1974 年 10 月出版。书中收入载于《人民日报》、《红旗》杂志、《光明日报》等报刊杂志发表的有关评论文章共三十六篇。内容有：英雄人物的创造；毛泽东的建军路线；剧本艺术结构（矛盾冲突）及艺术语言；导演的艺术处理；舞蹈与武打设计及舞台美术等。还有北京京剧团《杜鹃山》剧组创作体会。北京图书馆藏书。

红楼梦戏曲集　戏曲专著。阿英编，中华书局于 1978 年出版，上、下册。上册收有孔昭虔著《葬花》、仲振奎著《红楼梦传奇》、万荣恩著《潇湘怨传奇》、吴兰徵著《绛蘅秋》、许鸿磐著《三钗北曲》、朱凤森著《十二钗传奇》；下册收有吴镐著《红楼梦散套》、石韫玉著《红楼梦》、陈仲麟著《红楼梦传奇》、周宜著《红楼佳话》等十部，中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

戏曲小说丛考（全二册）　论文集。叶德均著。中华书局 1979 年 5 月出版。赵景深作序。全书分三卷：上卷为戏曲论文，包括《明代南戏五大腔调及其交流》、《祁氏曲品剧品补校》、《黄丸儿院本考证》、《元代曲家同姓名考》、《白朴年谱》、《元明杂剧琐记》以及《读曲小纪》里的"彭泽散曲"。中卷与下卷均为小说和民间文学论文。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

吴晗和《海瑞罢官》　戏曲文集。人民出版社编。人民出版社 1979 年出版。本书为纪念吴晗而编。收有记载吴晗被迫害致死冤案始末的文章；吴晗生平和老友费孝通、侯外庐等以及吴之学生、亲属所撰回忆文章共十三篇。附有吴晗著京剧《海瑞罢官》及《海瑞其人》一文。正文前有吴晗照片、手迹等。首都图书馆藏书。

玉轮轩曲论　论文集。王季思著。中华书局 1980 年 1 月出版。全书收文章十八篇，附录五篇。文中一类是研究关汉卿、汤显祖、王国维；一类是研究《西厢记》、《琵琶记》、《桃花扇》等剧目；一类是论述戏曲起源、发展和语言。附录：《元剧中谐音双关语》、《打诨、参禅与江西派诗》、《评徐嘉瑞著〈金元戏曲方言考〉》、《〈西厢〉五剧语法举例》、《翠叶庵读曲琐记》。末篇是《汉宫秋》等十四个剧目的读书笔记。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

张君秋唱腔选集　唱腔集。张健民选编。人民音乐出版社 1980 年 10 月出版。编者撰《略谈张君秋唱腔艺术》。书中收张君秋在《望江亭》、《西厢记》、《状元媒》、《楚宫恨》、《诗文会》、《玉堂春》、《秋瑾》、《赵氏孤儿》、《春秋配》、《女起解》、《法门寺》等剧中的三十二个唱段。附张君秋 1963 年与周恩来总理合影以及剧照多幅。首都图书馆藏书。

群音类选　剧本选集。明胡文焕编。中华书局重新整理，1980 年 10 月影印。书中选录当时舞台流行剧目的优秀散出，并兼顾各种声腔。其中包括："官腔"（昆曲）二十六卷，"诸腔"（戈阳、青阳、太平、四平等腔）四卷，"北腔"（杂剧及北曲散套）六卷，"清腔"（非剧中曲）八卷。此外尚有续编。全书共收一百五十七种戏曲、二百二十九套套曲和三百二十三首小令。保存已佚作品片断如《龙泉记》、《葛衣记》、《义乳记》等五十九种。北京图书馆藏

书。

戏曲武功教程　戏曲教材。孙兴作编著。中国戏剧出版社1980年出版。作者于1960年起从事戏曲武功教学。该书较系统地总结了武功技巧及教学、训练经验，并作了理论性的探索。共十二章。一、二章论述武功理论；三至五章讲教学方法及预防伤害事故；六至十二章谈基本功、毯子功、桌子功等。书中配有图三百三十二例。附有《武功与体操技巧术语对照表》。北京图书馆藏书。

萧长华戏曲丛谈　戏曲专著。萧长华述，钮骠记，1980年由中国戏曲出版社出版。萧长华于1957至1963年在各种报刊发表了多篇有关戏曲表演、教育、史料等方面的文章、本书是从中选出的二十一篇，其中包括《略谈戏曲教育问题》、《略谈群英会》、《漫谈京剧小花脸》、《略谈蒋干》、《掌故三则》、《看京剧〈赤壁之战〉试演》等，另有对梅兰芳、程砚秋、周信芳、高盛麟、马富禄等人的回忆、评论文章。书前有萧长华便装照、周恩来与萧长华合影以及剧照共七帧，并附有钮骠撰《萧长华漫谈"打戏"》等三篇文章。藏北京图书馆。

中国戏曲通史　戏曲论著。张庚、郭汉城主编。1980年由中国戏剧出版社出版。全书分上、中、下三册，共四编。第一编，戏曲的起源与形成；第二编，北杂剧与南戏；第三编，昆山腔与弋阳诸腔戏；第四编，清代地方戏。这部专著，在前人研究成果的基础上，把中国古代戏曲剧种、戏曲文学和舞台艺术发展较全面地介绍给读者，并通过戏曲与各个时代的政治、经济、文化等关系，探索戏曲发展的规律，为戏曲工作者提供借鉴。全书收有戏曲文物、书影、脸谱、扮相等图影九十余幅。北京市戏曲研究所藏书。

戏曲艺术论　戏曲论著。张庚著。1980年中国戏剧出版社出版。全书共八章。从戏曲的形成过程，戏曲剧本、音乐、表演、舞台美术、导演以及戏曲艺术与生活，贯彻"百花齐放，推陈出新"等方面分析了戏曲艺术的性质与基本特点。并结合北杂剧和昆曲兴衰的历史经验，提出了戏曲艺术必须顺应时代不断革新、发展。本书是作者从事戏剧理论工作五十年的回顾与总结。书中附有京剧《白蛇传》等剧照十三帧、昆曲《十五贯·测字》等人物速写八幅、戏曲壁画等文物图片多幅。北京图书馆藏。

明清传奇选　剧本选集。赵景深、胡忌选注。中国青年出版社1981年1月出版。书中汇编《宝剑记》、《鸣凤记》、《浣纱记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等十五个剧本中的十八折戏。书内附作者小传、剧情概要、正文注释、说明、题解。北京图书馆藏书。

张庚戏剧论文集　论文集。张庚著。中国社会科学出版社1981年3月出版。全书收作者1949年至1958年发表的论文共三十七篇。大部分是研究戏曲理论，探索戏曲艺术规律的文章。也有一部分是对新歌剧、话剧的评论。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

京剧音乐概论　音乐论著。刘吉典编著。人民音乐出版社1981年4月出版。此书是作者在1960年写的《京剧音乐介绍》一书的基础上重新改写的。书分两部分：一、京剧的乐队和它的器乐部分，包括文武场、打击乐、曲牌；二、京剧的唱腔部分，包括行当划分和演

唱特点，字韵对唱腔的作用，唱念中的尖团字、上口字、十三辙，唱腔上下句结构。对历代名演员和著名唱段作了说明。附录：京剧现代戏唱腔的新发展。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

戏曲剧目论集　论文集。郭汉城著。上海文艺出版社 1981 年 7 月出版。全书收入文章三十三篇。大部分是作者在会议上的发言，也有不少戏曲理论文章和剧评。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

戏曲语言漫论　戏曲语言专论。吴琼著。中国戏剧出版社 1981 年 9 月出版。作者对戏曲语言的功能、作用、性格化、行动性以及特点作了分析。认为其特点有三。一是讲究声调、韵律；二是重视节奏，重视节奏在衔接、过渡中的作用；三是要求精确，有意境、北京图书馆藏书。

京剧生行艺术家浅论　表演艺术论著。王庚生讲述，吴同宾、李相心整理。中国戏剧出版社 1981 年 10 月出版。本书分八讲。是讲述者在 1960 年为天津人民广播电台播讲的讲座稿。论述谭鑫培、余叔岩、杨小楼、尚和玉、汪桂芬、孙菊仙、汪笑侬等老生、武生的表演艺术、流派、特色与成就。有京剧发展、演变的许多史料。北京图书馆藏书。

昆曲传统曲牌选　高景池传谱，樊步义编选。曲牌选集。人民音乐出版社 1981 年 10 月出版。书中共收昆曲传统曲牌一百八十五首，其中一百五十首由高景池传谱，樊步义整理，其余是编者从《遏云阁曲谱》、《昆曲大全》、《集成曲谱》选出，有的根据演出加以订正。全部曲牌均以北方昆曲曲牌特点为主。北京图书馆藏书。

裘盛戎唱腔选集　唱腔集。方荣翔编选，田富正记谱。中国戏剧出版社 1981 年 12 月出版。李慕良撰《祝贺〈裘盛戎唱腔选集〉问世》代序。书中收《姚期》、《赤桑镇》、《铡美案》、《将相和》等二十八个剧目的八十八段唱腔。内有剧照和周恩来总理会见裘盛戎的照片等若干幅。附录方荣翔、张胤德等撰写的文章。首都图书馆藏书。

中国戏剧年鉴　1981 年卷、1982 年卷，中国戏剧年鉴编辑部编。是一部全面记载中国戏剧的类书。1981 年卷不限于本年纪实，反映了粉碎“四人帮”后三年的情况。正文前有曹禺序，全卷栏目有“剧本创作座谈会”、“戏曲剧目工作座谈会”，收有胡耀邦、周扬等人的讲话和论文，“1980 年大事记”和“三年戏剧回顾”。“纪念活动”收有姜妙香诞生九十周年、马连良诞生八十周年的两组纪念文章。“1980 年剧目评介”、“建国三十周年献礼演出”，收有李超《〈谢瑶环〉的复出》。吴祖光《看〈海瑞罢官〉》等文，“文摘与文选”收有张庚、马彦祥等人的论文。“国际戏剧交流”，收有张梦庚《京剧艺术在美国》等文，还有“戏剧论者介绍”及“资料等栏目。1982 年卷的栏目有“综述”，载有《1981 年的戏曲创作》等文。“戏剧舞台”，载有《首都戏剧舞台》等文。“戏剧日志”载《1981 年戏剧日志》一文。“戏剧活动”，载有纪念侯喜瑞舞台生活八十年、梅兰芳逝世二十周年、王瑶卿诞生一百周年、“昆曲传习所”成立六十周年、裘盛戎逝世十周年等数组文章，以及有关戏曲现代戏汇报演出的文章等。

“戏剧与文明建设”载有《人民日报》评论员等人的论文。“剧目评论”，载有赵寻、张真、王季思、胡沙、沈尧等人的论文以及评评剧《成兆才》、京剧《正气歌》、昆曲《牡丹亭》等剧的文章。在“中外戏剧交流”栏内，载赵寻《中国戏剧艺术走向世界》、白帆《京剧艺术在美国》以及《中外戏剧交流活动一览》等文。“文选、文摘”栏，载有周扬、佐临、刘厚生、阿甲等数十位作者的论文。此外还有“剧团体制改革”、“戏剧著作介绍”、“儿童戏剧”、“戏剧院校、《剧院剧团》”、“资料”等栏目。该书附有彩照多幅，两卷由中国戏剧出版社分别于1981年、1982年出版。北京市艺术研究所有藏书。

京剧流派　戏曲论著。董维贤著。1981年由文化艺术出版社出版。在绪论中对流派的形成、作用及其局限性进行了评述。下分四章。一章记述生行，自程长庚到叶盛兰等四十三位老生、红生、小生演员；二章旦行，记述从胡喜禄、龚云甫到于连泉等青衣、花旦、武旦、老旦、彩旦等十九位演员；三章净行，记述从何桂山到裘盛戎等十三位铜锤、架子花脸、武净等演员；四章丑行，记述从刘赶三至叶盛章等十一位文丑、武丑演员，对他们的生平、师承和艺术成就进行了评述。张庚为该书作序。正文前有各时期的剧照、戏单八十六幅。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

清代杂剧全目　戏曲专著。傅惜华著，中国戏曲研究院编。人民文学出版社于1981年出版。全书共十卷，著录清代杂剧一千三百种，其中有无名氏作品七百五十种。卷一收录明末至清顺治时期作品；卷二收录康熙、雍正时期作品；卷三收录乾隆时期作品；卷四收录嘉庆时期作品；卷五收录嘉庆以前无名氏作品；卷六收录道光、咸丰、同治、光绪、宣统时期及花部兴起后的杂剧作品；卷七至卷十收录清宫廷所编“承应戏”作品。作品均列出名目、版本、存佚、收藏处，作者小传，并附有“引用书籍解题”、“作家名号索引”、“杂剧名目索引”，中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

台下人语　论文集。吴小如著。中国戏剧出版社1982年4月出版。全书分两部分：第一部分收入作者1953年至1981年6月发表的部分戏曲散论三十九篇。对梅兰芳、马连良、裘盛戎、姜妙香、关肃霜、陈素真等人的表演艺术以及剧坛掌故、轶闻等分别作了分析和论述。第二部分是给北京大学、兰州大学、甘肃师大中文系学生授课时的讲义，主要是介绍中国戏曲发展史。首都图书馆藏书。

刘奎官舞台艺术　艺术论著。刘奎官口述，赵凤池记录，黎方整理。中国戏剧出版社1982年4月出版。李洪春、关肃霜、金素秋分别作序。分上下两编，上编谈武净戏，下编谈关羽戏。以《通天犀》等代表剧目详细记录刘奎官表演艺术，并介绍刘的学艺、演出生活。中国艺术研究院资料馆藏书。

戏曲艺术论集　马少波著。1982年4月由中国戏剧出版社出版。该集是作者从1949年以来出版的《戏曲改革论集》、《戏曲改革散论》、《看戏散笔》、《更红集》、《花雨集》中选出的部分论文和十余篇新作以及早年未收入各集的散篇共五十三篇。书中收入了《正

确执行“推陈出新”的方针》、《清除病态、丑态、歪曲的舞台形象》、《重视传统戏曲语言的清理工作》、《京剧〈白毛女〉演出前后》等文章。在该集论文中，关于历史剧的研究占有显著地位。而《看戏散笔》选录，则是作者对戏曲艺术的规律与美学问题的探讨，作者为王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、周信芳等老艺术家撰写了专文及《流派千秋》等篇。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

周信芳文集　论文集。周信芳著。中国戏剧出版社编辑，1982 年 8 月出版。书中汇集了《周信芳戏剧散论》、《周信芳舞台艺术》两书和发表在报刊上有关作者的艺术道路、表演艺术经验、戏曲美学观点等文章、有郭沫若、洪深、茅盾、田汉题词和周信芳剧照多幅。首都图书馆藏书。

元明清戏曲论集　论文集。严敦易著。赵景深主编。中州书画社 1982 年 8 月出版。全书三编：上编收《〈元剧斟疑〉补》等六篇，中编收《曲拾》等二十九篇，下编收《清人戏曲提要》等三十三篇文章、对元杂剧的演变、评价，元明清戏曲作家、作品等作了论述。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

舞台美术文集　论文集。中国艺术研究院戏曲研究所编。中国戏剧出版社 1982 年 10 月出版。书中收 1949 年至 1966 年发表的戏曲、话剧、舞剧的舞台美术经验总结、评论和专题文章。附铜版、锌板设计图五十八幅。文章作者有梅兰芳、王朝闻、焦菊隐、郝寿臣、阿甲、盖叫天、龚和德等四十八人。首都图书馆藏书。

荀慧生唱腔选集　荀令香选辑，万如泉、万凤姝记谱。中国戏剧出版社 1982 年 10 出版。史若虚在序中对荀派演唱进行了分析。书中收《玉堂春》、《辛安驿》、《元宵迷》、《钗头凤》、《杜十娘》、《红楼二尤》、《勘玉钏》、《红娘》、《荀灌娘》、《金玉奴》、《卓文君》、《柳如是》、《得意缘》、《霍小玉》、《鱼藻宫》、《庚娘》、《还珠吟》十七个剧目唱腔选。书藏中国艺术研究院戏曲研究所。

戏曲导演学概论　导演专著。郭亮著。湖南人民出版社 1982 年 12 月出版。全书分四章。第一章，戏曲导演的任务；第二章，戏曲导演的空间处理；第三章，戏曲导演的舞台时间处理；第四章，戏曲导演的舞台节奏处理。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

新凤霞的回忆　回忆录。新凤霞著。1980 年由香港三联书店及天津百花文艺出版社分别出版了《新凤霞回忆录》，北京出版社 1982 年 12 月出版时易为现名。吴祖光撰“小引”与“后记”。书分三部分：一、家庭，少年时代；二、初上舞台；三、从配角到主角。内附剧照多幅。首都图书馆藏书。

戏曲表演身段基本功教材　戏曲教材。中国戏曲学院万凤姝著。中国戏剧出版社 1982 年出版。本书依据从简到繁、从易到难，循序渐进的教学原则编写。内容包括手脚的基本姿态、基本活动、基本位置、基本步法的训练、腰腿功训练以及跳转功的训练等共六个部分。书中附有图例四百八十八幅。中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

京剧漫话　戏曲论著。张梦庚、佟志贤、王雁著。1982年由北京出版社出版。全书分两部分。第一部分，通过简述京剧发展史，评介京剧艺术所取得的主要成就。第二部分通过简述京剧的行当、程式、音乐等方面，介绍京剧的艺术特征和表演手法。尤其重点介绍了梅、荀、程、尚的弟子以及一批后起之秀。藏北京图书馆。

京剧长谈　戏曲专著。李洪春述，刘松岩整理，中国戏剧出版社于1982年出版。马少波为该书作序。本书共十章。记述了李洪春艺术生涯和舞台经验、以及一些早年梨园习俗、掌故等。正文前有李洪春便装像，李洪春及其老师、弟子剧照十一帧，李洪春生活照五帧和李苦禅的作画题诗。书末有刘松岩撰《后记》、中国艺术研究院戏曲研究所藏书。

戏曲表演毯子功教材　戏曲教材。中国戏曲学院编。王佩孚、陆建荣执笔。中国戏剧出版社1982年出版。本书据中国戏曲学院培训武功教师的讲稿，并参照1960年该院《武功教材》编写而成。内容包括：基本动作、短筋斗、长筋斗、挂梢筋斗、软毯子功、走跤、桌子功、弹板功等技巧，收录常用的项目一百零二个。并附录术语、抄法、教学和练功、伤害事故的预防、练功器材等内容。附图二百零七幅。北京图书馆藏书。

轶 闻 传 说

两朝皇帝唱《访贤》 《访贤》(或称《访普》),意喻“君明臣贤,战无不胜”之佳兆,后世流传不绝,昆、弋二腔皆能演唱,明、清统治者亦以此为吉庆之剧。

明熹宗朱由校曾于初夏临京郊回龙观赏海棠花,与优人高永寿等搬演《雪夜访普》一折,自饰宋太祖。明陈琮《天启宫词》诗云:“驻跸回龙六角亭,海棠花下有歌声。葵黄云子猩红辫,天子更装踏雪行。”葵黄云子即葵花黄色之风帽,于风雪中加在冠上者,宫中称云子披肩;猩红辫,为红绒所织束腰结辫阔带,皆剧中冒雪之装束,非皇帝初夏服饰,说明朱由校是和伶人一同彩爨昆曲。另据中华书局中华民国版《清宫遗闻》载:“乾隆一朝,每岁于十二月二十三日之夕,祀社于坤宁宫,预在正室之炕上设鼓板。后先至,上继至,坐炕上。上自击鼓板唱《访贤》一曲,后亦合之,执事官鹄立环听,唱毕送神,上起还宫。六十年中,无岁不然。”此文所述的“上”是指乾隆,“自击鼓板”,想是无笛伴奏,而“后亦合之”,当是帮腔。乾隆所唱的《访贤》,则是当时流行的弋腔(京高腔)的曲调。今升平署及“百本张”钞本中,都有弋腔《访贤》单折。

米喜子演戏惊四座 四大徽班中的春台班有位文武老生演员,姓米名应先,艺名米喜子,曾以关羽戏蜚声菊坛。米喜子自幼随父练功学戏,十分刻苦。成年后,每日面对穿衣镜比划身段,务求准确、优美。家中悬挂关羽画像一幅,经常揣摩、体会,颇有心得,首演《破壁观书》一举成名。此剧写关羽降曹后,叔嫂共居一室、秉烛达旦的故事。其唱曲声情并茂,真切感人,其演技亦有独到之处。一次,都御史在北京前门外西河沿正乙祠举行新春团拜,约米喜子演《战长沙》之关羽。化妆时,他在脸上略施脂粉,只勾眉眼,不涂红色,在后台低头不语用手指掐眉宇间。待上场时,他头戴软夫子盔,以袖遮脸,行至台前,投袖亮相,只见满目红润,印堂发紫,凤目蚕眉,神威照人。台下观众不觉惊呆。许多人从座位上霍地站起来,恍如“关公显圣”。官府闻知,认为亵渎神灵,遂下令禁演,一时关羽戏绝迹。得其教诲者有程长庚、余三胜、丁四、王鸿寿等。

程长庚风雨不误戏 程长庚在掌管三庆班时,每天演出不公布戏码,只在戏园门前写“三庆班准演吉祥新戏”。一年夏季,连日阴雨,戏园子只有三四十名观众。前台管事的来到后台说:“大老板,今儿的收入不够开份儿的,别的戏班都回(停演)了,我看咱们也回

了吧。"程长庚摇摇头说："别看上座不济，可这些都是冒雨来听咱们戏的，咱们要是回戏，怎么对得起人家哪！"说罢，告诉场面(乐队)"打通儿"开戏。两出小戏过后，演出《太白醉写》，程长庚饰演李太白，他唱做认真，一丝不苟。观众惊喜地小声议论："没想到大老板这么早就露(面)了。"大轴戏是《战樊城》、《长亭会》、《文昭关》，程长庚饰演伍子胥，神完气足，唱做俱佳，台下喝彩声连绵不断。程长庚在阴雨天、观众少的情况下，仍然坚持演出，被人们传为美谈。

余三胜救场编新词　余三胜是四大徽班之一春台班的台柱子。他在从艺之余，喜欢读书，并长于口才，能即景编词，滔滔不绝，为其他演员所不及。在演出中，十分注意同台配演的选择，他演《四郎探母》、《武家坡》、必请名旦胡喜禄为之配演铁镜公主及王宝钏。有次演出《四郎探母》，胡因有事迟到，急得后台管事像热锅上的蚂蚁，坐立不安。他在场上还不知此事，照旧念完"引子"，归座唱〔西皮慢板〕，第一句"杨延辉坐宫院自思自叹"，便博得满堂彩声。接着唱"想起了当年事好不惨然"，胡琴正拉"过门"，忽然后台传来小声："请余老板'马后'(即稍慢，拖延时间之意)，他心知公主误场了，并不因此而慌神。一边听着胡琴"过门"，一边琢磨怎么编词加唱，等着公主上场。唱完原词四个"我好比"的排句之后，观众都等着听下面唱"想当年沙滩会一场血战"转〔二六〕的那一段，可是一听，仍然唱的是"我好比……"为等待公主上场，他从古至今，从人到物，一直用"我好比"的排比手法，临场编唱了七十多句，唱得合辙押韵，胡琴也配合得严丝合缝，犹如经过排练一样，直到胡喜禄扮好戏到门帘后边候场，他才结束"我好比"，转到"想当年金沙滩一场血战"那段原词上来。那天，观众明知公主误了场，但因爱听他唱，又佩服他才思敏捷，当场编词，入情入理，所以反而得到台下的喝彩。

张二奎贴演《打金枝》　张二奎是"老生三杰"之一，他有一条天赋的好嗓子，引吭一曲，声入云霄，尤以《打金枝》一戏更见功力，每次贴演，必定满堂。他那高亢激越的嗓音，不仅"响堂"(全场都能听见)，而且声达户外，因此，在戏园子门口，经常站满了买不上戏票的听众。有一次，张二奎贴演《打金枝》，春台班的管事看到海报，心想：余三胜老板那天贴的是《捉放曹》，看来软一点了，怕演不过《打金枝》，便急忙把情况告诉了余三胜，并建议把那天的戏回了算了。说："张老板那句'把王催'(《打金枝》中一句唱词)，还不把咱们的听众都给'催'过去了。"余想了一下说："不行，不能随便回戏。这样吧，把我的戏码改一下，《捉放》后面再加演一出《碰碑》。"到了那天，两家戏园子里，都是座无虚席，谁也没把谁的观众拉走，因为所演的都是自己素负盛名的拿手戏。

汪桂芬打着灯笼喊嗓　汪桂芬幼时学老生，倒嗓后改行，为程长庚大老板操琴。他虽从事文场，却还未忘演戏，仍然每天喊嗓子。他每天四更前带一把胡琴，一杆灯笼，一个人到南下洼子去，找一个坟堆子，把灯笼挂在树上，坐下拉琴，自拉自唱，一两出戏唱下来也差不多五更天了，他就提着灯笼绕小道回家。就这样有好几年的工夫，除了和他至近的

人，谁也不知道他嗓子已经恢复。有一次，程长庚演《天水关》，临时病了不能演出，前后台都抓了瞎。了解他的人就建议请他顶一出，汪桂芬答应了，前后台管事都很高兴，可全替他捏把汗，因为程大老板的戏码是没人敢顶的！不料，汪桂芬上场后，一句“代理山河掌经纶，运筹帷幄”的引子，就把台下观众镇住了，活脱像程大老板，而且连脑后音的用法都一样。汪桂芬怎么嗓子这么好？后来谈论的人多了，才得知汪桂芬打着灯笼喊嗓子“山后练鞭”的事，都很佩服他的精神。从此，他就重新登台演戏，不再操琴了。

孙菊仙愤撒袁头银洋　清末，维新运动失败后，袁世凯窃权称帝，那些媚袁的政客，编了一出名谓《新安天会》的京剧，是一出影射孙中山先生被擒的戏，作为向袁的生日献礼。到了生日那天，袁世凯在居仁堂大摆庆宴，并用武力挟持谭鑫培前往，要他主演此剧，谭鑫培坚决拒绝，演了一出《秦琼卖马》以讽之。

不久，在一次堂会上，又把孙菊仙拘来，迫令他演此剧，也遭到拒绝，换演了一出别的戏。孙在回家的路上，想着袁世凯的所作所为，气不打一处来，随手把赏给他的二百块银洋（铸有袁的头像）撒在地上，并大声说：“袁头银洋落地了。”诅咒袁世凯早日倒台，一泄胸中之愤。

谭鑫培给杨小楼说戏　都说谭鑫培不肯传艺与人，不轻易收徒，但也流传着他热心帮助杨小楼的动人故事。有一次，名武生杨小楼演《铁笼山》，谭老板站在乐队后面整整看了他一出戏。演出结束后，谭鑫培把杨小楼请到他家中，亲切地说：“你的《铁笼山》演得不错，可‘观星’那场有个牌子怎么没唱呢？”杨小楼老老实实地回答说：“我不会。”谭老板接着说：“那牌子叫〔八声甘州〕。它的词是：‘扬威奋勇，看愁云惨惨，杀气豪。鞭梢指处，神鬼尽觉惊恐。三关怒冲千里振，八寨兵已成空。旌旗摇，剑戟丛，将军八面呈威风。人似水，马如龙，伫看一战便成功。’不但应当会唱，而且跟着唱还有许多身段呢。今儿个我就给你说说这一段吧。”说着就唱起来，声音不大，但一字一腔都很清楚。杨小楼一边跟着唱，一边用心记，没唱几遍便学会了。紧接着说身段，谭老板一边念着锣鼓点儿，一边比划着身段，连唱带做地表演起来。杨小楼是个心地聪明、功底扎实的演员，反复走了几次之后，也就学会了。后来演出《铁笼山》时，把那段〔八声甘州〕表演得有声有色，气势磅礴，台下的掌声因而也更加热烈了。

俞菊笙创武生勾脸戏　俞菊笙工武生，武功精湛，扮相英伟，善演靠把戏，以勇猛见称。春台班贴演《艳阳楼》，历来是他饰花逢春，由武花脸高德禄饰高登，武生是主角。有一天，凑巧扮演高登的高德禄到快上戏时还没露面，急得管事满头大汗，救场如救火，俞上前向管事说：“甭着急，我来！”管事忙把花逢春一角换了个二路武生。他走到彩匣子前面，拿起笔就勾脸，管箱的赶紧上来帮他蹬上靴子，穿上箭衣，戴上扎巾，刚刚穿戴停当，这时，场上已经响起了《艳阳楼》的锣鼓点儿。他扮演的高登，一切表演都按照武花脸的路子，一招一式，丝毫不差，赢得了阵阵掌声。因为临时换了演员，生怕观众不满意，所以大家都担着

一份心，听到前台不断送来的掌声，不由得高兴地齐声说："俞老板真有两下子！"《艳阳楼》一向是以花逢春为主角的武生戏，由于他扮演的高登出色，从此便成了以高登为主角的武生戏了。武生演勾脸戏由他首创，并延袭至今，成为武生的应工戏。

杨小楼得宠受益　程继先在世时，曾谈到有关谭鑫培和杨小楼的轶事："清末慈禧太后在世的时候，我和谭老板、杨老板以及朱素云、杨小朵、陈德霖、王瑶卿、王凤卿都是'内廷供奉'，经常被传进去当差。那时，太后老佛爷最爱听谭叫天和杨小楼的戏，对他们的恩厚，连那些王公大臣也比不上。每次清早进去，太后总要问他俩人吃过点心没有？叫太监去取奶茶、奶卷赏给他俩吃。有一天唱完戏，太后把他俩留下，分赏给叫天和小楼几个小金元宝，他俩谢恩退出来的时候，小楼不小心滑跌了一跤。太后看见，忙命叫天和小太监把小楼扶起来，关心地问'跌痛了没有？'小楼叩头连说：'奴才该死，奴才该死。'太后说：'甭害怕，我不责罚你，下次小心得了。'本来，在太后、皇上面前，甭说跌跤，就是错了一点点规矩，都叫'失仪'，一定要受罚俸、降职，甚至是革职处分，就是王公大臣都免不了，可是小楼没有事。太后传膳，菜肴多到一百多种。膳后，太后经常选好菜赏给叫天和小楼吃。有一次慈禧太后召见叫天、小楼、素云、小朵等人问长问短，家里和睦不和睦，甚至儿媳贤慧不贤慧，儿子怕不怕老婆都问到了。小楼有个小女儿随父进见，太后把她搂到怀里，十分喜爱，并赏给金玉多种。从此，大家都对这个小女儿另眼相看了，说：'这姑娘来头大。'就是小楼夫妇也不敢打骂她了。慈禧太后有一次和小楼聊闲天，太后问：'你承值多年，受恩逾格，我万岁后。你打算怎么办？'小楼急忙叩头说：'老佛爷升天后，奴才便看破红尘，披发入山了。'后来，慈禧太后病重，晏驾前几天，召见小楼，赏给他一个小盒。小楼捧盒退出时，被太监看见追索了回去。小盒里究竟是什么东西，成了一个永久的谜。"

汪笑侬随票赠《宣言》　汪笑侬是个具有民主思想的爱国演员。他编演的很多戏，有嘲骂统治者的《三骂》——《骂王朗》、《骂安禄山》、《骂阎罗》；有宣传爱国主义的《博浪椎》；有痛骂汉奸的《骂毛延寿》；有骂投降派的《李香君》；有破除迷信的《西门豹》等等。中华民国三年(1914)在北京丹桂茶园演出时，曾自撰《宣言》，随票附赠观众。《宣言》中写道："……戏虽小道，古之所谓'高台教化'，即今社会教育也，感人最易，然而词句为本，不能达词句之义，不能传词句之情，不能得词句中之情，则不足以感人。唱必字正腔圆，做工必合其人之身份，神气必合其事之形容；腔调必合其人之语气。按五音，传七情，设身处地，方足以动人听闻。若腔过多，但求悦耳，使听者脑筋中，无领会词句之余地，是一大弊害也。笑侬研究如是，以身作则，请自隗始……"

王又宸加唱平风波　早年，谭鑫培在《盗魂铃》中扮演猪八戒，别具一格。他简化了剧情，仿照《戏迷传》的形式，演唱许多脍炙人口的名唱段，形成一场"京剧独唱会"。其后，谭派传人王又宸继承谭氏衣钵，也经常演出此剧。有一次，王又宸在北京哈尔飞戏院(今西单剧场)主演双出——前《连营寨》，后《猪八戒》(即《盗魂铃》)，在猪八戒唱到汪派《朱砂

痣》"……梦不想年半百又做新郎"时，在行腔中用了脑后音，起伏跌宕，韵味无穷。一些观众急不可耐地提前喝彩，唱腔被掌声淹没，致使大多数人没有听清。当时，有人站起来斥责提前叫好的人，场内秩序紊乱。这时，舞台上的王又宸向观众说道："诸位安坐，听我一言。"场内逐渐安静下来，他说"大家都喜欢听汪派唱腔，刚才没有听好。不要紧，我再唱几句，请诸位细听。"场内掌声四起，他接着说："汪派唱腔确实好听，不是又宸夸口，我要是不唱，您可再也没地方听去了。"顿时掌声雷动，继而雅雀无声，于是王又宸又唱了一段《取成都》，满足了全场观众的要求。

谭小培志高不惧人褒贬　在谭派艺术中，人们往往认为谭小培不及其父谭鑫培、其子谭富英名声大，这种看法和当时舆论的褒贬有着一定的关系。谭小培却并不理会这些褒贬，他认真研究谭派艺术并精心培育其子富英。果然，功夫不负有心人，二十世纪三十年代末，他被上海更新戏院邀请去串演三天，轰动了上海滩。《状元谱》是一出难演的戏，观众认为谭小培演得比当时已经很红的谭富英还好。演出时，谭小培还未出场，台下的掌声吹哨声已响成一片。刚一出场，又是掌声响彻全堂。在一句"张公道三十五六子有靠"唱完之后，又是一个满堂彩，一位观众高呼"呱呱叫"。小培的身段、台步、念白、做工均属上乘，比谭富英高出一筹。在初见陈大官及被责打前的一段表演，他抖动髯口，双足发颤，充分表现出一个老年人的愤怒情感，给人留下深刻的印象。

言菊朋不教"言派"戏　中华民国十二年(1923)，言菊朋随梅兰芳赴沪演出，以《汾河湾》、《战太平》、《定军山》、《桑园寄子》等戏获得好评。从此，正式"下海"当了演员。回京后，自己组班演出，因嗓音窄，扮相苦，未能大红大紫。然而他创造了独具一格的"言派"唱腔。"七七"事变后，北京沦陷，百业萧条，迫于生计，他成立"菊朋国剧社"，以教授票友糊口。所教授的戏如《搜孤救孤》、《战蒲关》、《战樊城》等，都是按谭派路子。有人问他"为什么不教言派戏?"他回答说："我现在的唱法，是为了糊口。因为我的嗓子窄，音量小，所以才编了些巧腔来应付。教学生，可不能误人子弟!"他精通音律，晚年的境遇虽然不佳，但艺术的追求和革新始终不渝。

马连良学贾创马派　马连良自幼在喜连成科班学艺，师从萧长华、蔡荣桂学老生，靠把老生戏《定军山》、《南阳关》等，唱工戏《辕门斩子》、《四郎探母》、《空城计》等戏，都是他常演的剧目。在科班的八年中，就已享有名声。倒仓后，马连良对前景产生了疑虑。于是，找王瑶卿说明自己面临的情况，恳请瑶卿给出个主意。王安慰他说："你先别着急，等三天以后你再来找我，给你想个办法。"王瑶卿仔细分析研究了马连良的条件和当时名流的特长，想好了一个主意，在马连良再次登门求教时，对马说："根据你的嗓子、身段、功底、表演等方面情况，我认为你应该学贾洪林。当年的贾洪林嗓音本来极好，高亮激越，人称'小谭鑫培'。后来嗓音失调，创造了低而宽博、沉着苍凉的唱法，与谭鑫培、王楞仙、杨小楼合演，虽演二路老生，却有独到之处。"经王瑶卿的一番启发，马连良顿时感到"柳暗花明又一

村”，从此信心十足地去学贾洪林。马派的做工身段、扑跌动作，以及委婉酣畅、深沉浑厚的唱法，都是宗法贾洪林。

谭富英甘心为人“挎刀” 谭富英出科以后，虽学艺成绩显著，但仍保持着虚心学习的态度，在其父谭小培的安排下，自中华民国十三年(1924)起十年中，先后在杨小楼、朱琴心、徐碧云、荀慧生、尚小云、筱翠花的戏班里，甘心给人挎刀唱二牌。在这十年中，他利用演出的机会，将自己学过的《南阳关》、《定军山》、《南天门》、《清风亭》、《洪羊洞》、《卖马》、《阳平关》、《戏凤》、《状元谱》、《开山府》、《骂曹》、《捉放》、《乌盆记》、《闹府》、《盗宗卷》、《乌龙院》、《空城计》、《打渔杀家》、《四郎探母》等二十余出谭派戏，进行了反复的实践，成为他的擅长剧目。谭富英搭徐碧云戏班时，还参加演出《绿珠》、《芙蓉屏》、《李香君》、《褒姒》、《二乔》、《骊珠梦》等新戏。十年中谭富英不间断地演出，不断地调换戏班，为名流配戏，又不断地排演新戏，从中汲取他人之长，补自己之短，为以后成名奠定了基础。其实，他早就可以挑班当主角，但却挂了十年二牌。有人问及此事，他笑着说：“干我们这一行的，谁不想挑班挂头牌哪！可是第一，得台上的玩意儿能站得住了，谈不上多么好，可也别砸锅；第二呀，要台下的人缘好，培养住了一批基本观众，不论刮风下雨，你一唱他就来听。假如挑了班了，上座不好，赔钱还是个小事，多丢人哪！再给人挎刀也来不及了。您瞧我，估量着至少已经有五六百常座啦，我才敢挑班，没别的，您多指教，多捧场。”

奚啸伯学艺 奚啸伯学艺时家境不好，拜言菊朋以后，他很想学真玩意儿，但没有钱孝敬老师，只好在其他地方进行弥补。在老师家，他什么活儿都干，尽“有事弟子服其劳”的弟子之道，求得师父欢心，最终得到了言先生的真传。言先生有时外出演戏，他就跟吕正一、王荣山学戏。吕先生家住西直门太平湖，奚啸伯家在安定门二条，来回一趟二十多里，无钱乘车，只能徒步往返。从家出门，带着窝头，中午不能在老师家吃饭，只得出来找个僻静地方去啃窝头。往返的路上，去时是背词，回来是熟腔，就这样，经过了几个酷暑寒冬，打下了很坚实的功底。

陈德霖怒斥美国兵 清庚子年(1900)，八国联军入侵。当时，陈德霖与俞菊笙同寓于南城百顺胡同。某天，一美国兵对德霖拳脚相加，以示其威，德霖目睹京华破碎，早已怒火填膺，复遭此辱，怎肯再忍？乃奋不顾身以拳脚奉还。美国兵拔枪欲击，德霖有艺在身，不仅从容闪过，又进而缴其械，挟之，欲往美军营辩理。此时，俞菊笙赶到，一怕德霖身入狼穴难讨公道，二怕邻里受难，乃劝德霖不要与畜生再争。美国兵心中畏惧，悻悻而去。

侯俊山不忘蒙师 俊山深通翰墨，能以演技传角色之神韵，且能编剧，均得益于幼年时私塾蒙师的教诲。后离家演戏，与蒙师讯断。蒙师年逾花甲，穷苦无计，来京寻友不遇，欲寻短见。忽萌死前欲见识京华戏园豪华的念头，遂信步至某戏园观剧。凝神间，忽有人送来水烟，少顷，一盛妆少年向他半跪请安，蒙师甚是惊讶，细认方知是俊山。侯俊山盛情侍奉，同时派人带巨银到乡间安置蒙师家小，打消了蒙师轻生之念。后来，俊山闻知蒙师病

逝，请假还乡为蒙师治丧，未获班主允准，俊山竟整日哭泣，说："我无恩师，焉有今日？"乃急驰而去。

刘喜奎不赴东瀛　中华民国时期黎元洪当权之际，日本政府派人拿着先已印好的华丽戏单，来华邀刘喜奎赴日献艺。喜奎想到甲午海战后，日本帝国主义屡屡入侵我国，家父在与日海战中几丧海底，断然拒绝邀请。黎大总统派秘书到刘的住所劝行，并晓以事关两国关系。刘喜奎说："他来邀，应与不应在我，与国事何干？"再次拒之。日本侵华时期，国土沦陷，日本又派人请喜奎重返舞台，喜奎不肯为敌演出，又拒之。后来，她几次迁居住所，隐姓埋名，以免骚扰。中华人民共和国成立后，北京文化处戏改科袁韵宜同志慰问刘喜奎，彼此虽不相识，却胜似久别重逢，每当忆及往事，刘喜奎总忍不住失声痛哭。不久，田汉、马少波等同志登门造访，聘其到中国戏曲学校执教。

梅兰芳练眼神　梅兰芳刚开始学艺时，老师和一些同辈都看不起他。因为他长了个小圆脸，眼皮下垂，而且还有一点近视。他性格腼腆，少言寡语，因此有些长辈说他"言不出众，貌不惊人"。有个老师还直截了当地说"祖师爷没有给他饭吃！"他并没有因为老师和同辈们的讥笑奚落而丧失信心，反而更加刻苦练习基本功。特别是对眼神的锻炼，更是下了一番功夫，为了练眼神，他驯养了一群鸽子，每天清早起来，他先开笼放鸽，随着冲天而去的飞鸽，极目追视，直到看不见为止，以练眼神，不分寒冬酷暑，天天如此。就这样，他练出了一双明亮、灵活有神的眼睛。后来，那位曾经奚落过他的老师登门向他道歉，他却谦虚地说："没有您的教诲，我还不知道奋发苦学呢！"

尚小云教子　尚小云办荣春社科班时，对学生要求严格，对自己在科的孩子也不例外。他的长子长春，习武生，功底深厚，每次演出《武文华》时，都要拧四十个旋子不咻不喘。有一次演《武文华》感到身体不适，演出时只拧了二十九个旋子。此事被小云知道，对长春严加呵责，并请全班人马陪着重演一次，要长春照拧四十个旋子。演完后，其余演员都回去休息，又独留长春单演一次，还是照拧四十个旋子。事后，他十分严肃地对长春说："上了舞台，我们就得对观众负责，不能以任何理由偷懒。"

程砚秋撞创新腔　中华民国二十九年(1940年)，程砚秋有一次和他的弟子去看美国电影《凤求凰》，听了珍妮麦唐纳的歌唱，觉得很好听，回家后琢磨研究，便把其中有些适合京剧唱腔的地方，加以改造后，糅进了正在排练的《锁麟囊》中"团圆"一场的"哭头"("儿的娘啊")之中。又一次也是和他的弟子在一起，漫步什刹海湖畔，那时已是初秋天气，道旁促织争鸣，此起彼落，悠扬悦耳。他忽然驻足凝神，伫听良久。弟子问他在想什么？他一边静听一边说："这小小的秋虫，叫起来也富有音乐感呢！"第二天，《锁麟囊》里又有了新腔。

荀词慧生是我名　白牡丹(荀慧生艺名)初次登台是在天津西头韦驮庙戏台演唱《三娘教子》，扮演王春娥，由于年幼胆怯，上场前竟不知所措，把场兼敲梆子的庞师父发现后，遂猛击一掌，白牡丹感到头昏脑涨，眼冒金花，忘记了唱词。师父见状又用手中的枣木

梆，当头一击，打得他几乎晕倒，经提醒，这才忍痛含泪唱出："后堂内来了我王氏春娥……"中华民国十年(1921)，画家吴昌硕收荀慧生为入室弟子，题词"白也无敌"，荀慧生向吴老师叙述了当年登台忘词的旧事，为了记取这次教训，自名为荀词。吴老师对此事感慨万分，亲手镌刻一方印章相赠，上刻"荀词慧生是我名，河北东光是我家。"

罕见的"函授"传艺　抗日战争时期，正在重庆大风剧社挑班的赵荣琛想向程砚秋学戏，经许伯明介绍，程砚秋同意收荣琛为徒，但当时程先生身在北京，师徒二人南北睽隔，老师不能言传身教，学生不能当面请益，只能凭借书信往来传艺学戏。程砚秋先后给赵荣琛寄去《荒山泪》、《青霜剑》、《鸳鸯冢》、《碧玉簪》、《金锁记》、《朱痕记》、《烛影记》等程派名剧的剧本，同时又把这些戏的演出唱腔和表演要领都作了详尽的说明，赵荣琛认真地研读和领会程师的剧本和说明，一字一腔、一招一式地揣摩排练，每次排戏都把许先生请来细致指点。就这样把老师寄来的剧本都陆续付诸舞台实践演出。然后，再把演出情况和问题以信函详尽地向老师回报，程砚秋先生再度复函指出得失。这样的书信往来达五年之久，赵荣琛从中体会到老师深邃精辟的艺术见解和诲人不倦的治学精神。程砚秋的书函开阔了他的艺术视野，增长了他的艺术才能，开创了京剧史上罕见的"函授"传艺。

钱金福课子巧比喻　钱宝森学艺的时候，父亲钱金福对他要求十分严格，稍有差错，轻则叱责，重则打骂。他教宝森的第一出戏是《铁笼山》的姜维。这出长靠戏，讲究功架气魄，要求高，难度大，一招一式，宝林学得十分认真，不敢丝毫大意，学得很扎实。第二出给宝森说的是《芦花荡》的张飞。宝森自以为难度较大的《铁笼山》都已经学会了，《芦花荡》还算得了什么，就学得不太用心。有一次，钱金福要捡查一下宝森的《芦花荡》，宝森不加思索，便以《铁笼山》姜维出场的路子，威风凛凛地走了出来，金福看完后，二话没说，上去就是几巴掌，打得宝森直纳闷儿。金福问他："猪后腿上半截叫什么?"奇怪的问话，更把宝森给弄得莫名其妙，不知该怎样回答，他接着厉声说："那叫肘子！"随后对宝森讲："肘子要是用酱油做出来，叫红焖肘子；用白汤煮熟，晾凉，凝成冻，那叫水晶肘子。同是肘子，做法不一样，味道也就不同。张飞出场是〔快四击头〕，因为张飞的性情，和他当时的处境，都与姜维不同。演戏也是如此，不能是一个味儿。"

金少山养鸟　金少山托人从河南带来一只"红子"(一种善于鸣叫的鸟)。有一天演出《锁五龙》，他把"红子"带到剧场后台去了。当他正在勾脸的时候，"红子"忽然鸣叫起来，连叫了七个音，一个高似一个，叫得非常好听。他从"红子"的鸣叫中得到了启发，立刻想到《锁五龙》中"见罗成气得我牙咬坏"那段〔快板〕唱腔，应该节节翻高，才能表现出单雄信怒发冲冠，气愤达到顶点的感情。之后，每唱至此，观众必报以热烈的掌声。

侯喜瑞轻财重艺　侯喜瑞息影舞台后，在北京市戏曲学校和中国戏曲学校执教。二十世纪五十年代，北京宝华京剧团去西安巡回演出，尚未开台，净行台柱刘砚亭突然高血压病发作，不能参加演出。大伙为此非常着急，便向北京打电话求援。正在中国戏校执教

的侯喜瑞闻讯更为焦虑，他想，砚亭一病，剧团上座势必大受影响，而剧团又属民营性质，一旦收入不好，同仁生活将受到影响，于是自告奋勇去西安支援演出。到西安后，他提出条件：一、自己义务演出，剧团报酬分文不要；二、希望把砚亭每天的戏份照常给砚亭；三、不要特殊招待，和大家吃住在一起。侯喜瑞在西安参加演出了《取洛阳》、《审潘洪》、《芦花荡》、《失街亭》以及《战宛城》、《击鼓骂曹》等剧目，临走前，剧团有酬金相赠，他非但不收，还声明回去后北京戏校兼课的钱也不要，因为他请假外出未给学生上课。有人问侯老，为什么送上门的钱又是自己的劳动所得却不要呢？他回答说："轻财重艺，助人为乐，是梨园界的戏德。"

萧长华妙语生花　中华民国二十年（1931），京剧名宿马连良、侯喜瑞联络富连成社友为北京东花市回民小学筹集资金，在华乐戏院（今大众剧场）举行了一次规模盛大的义演。大轴是马连良、侯喜瑞、萧长华、陈盛荪的《法门寺》，演得尤为精妙。侯喜奎扮演的刘瑾颇具黄（润甫）派风范；马连良扮演的赵廉，人物性格的基调把握得十分准确；陈盛荪扮演的宋巧姣，唱腔清脆甜润；萧长华扮演的贾桂更是一绝，出场时拂尘一甩，就是狐假虎威的架式，念状子时如珠落玉盘，粒粒有声。此外，插科打诨恰到好处。如"投文"时，贾桂接过赵廉的"门包"后，立刻变为笑脸，语气和缓地说："别着急，千岁爷还没起来呢！您先到我那塌塌儿歇会去。"说着转身向下场门高喊："厨下的，把侯巴给我的'油香'，给他烤俩吃！"话音刚落，全场一片欢笑并报以热烈的掌声。因为这次义演是为回民小学筹集基金，侯、马二位又都是回族演员，"油香"是回民的节日食品，"巴"字是对回民的尊称，"侯巴"是指侯喜瑞。由于这个"哏"抓得及时应景，故而产生了强烈的艺术效果。通过这次义演，花市回民小学修缮了两座教室，并添置了五十套新桌椅，改善了办学条件。

萧长华无功不受禄　中华民国三十六年（1947），萧长华随梅兰芳去上海天蟾舞台演出，应剧场要求，演出一期后，再续演一期。续演刚开始，他因病不能参加演出。休养期间，梅兰芳常去住处看望，为之请医荐药，深恐他客居在外，用度需资，仍把续演的包银如数送给。他再三推让，见诚意难却，只得暂时收下。"无功不受禄"，这笔包银如何处理，他一直在思量着。及至病愈回京，已接近年关，戏班就要封箱停演，他考虑贫苦同业生活困难，便以这笔包银买了一批白面，分送给他们，以度春节。发放时他声明，这是梅兰芳先生送给他们的，他是受梅先生之托，代办此事。同业们在感激梅先生的同时，无不盛赞他那"无功不受禄"的高尚美德。

叶盛章学练山西话　二十世纪三十年代后期，名丑叶盛章自挑金升社，排了不少新戏，全部《乌龙冈》（又名《徐良出世》）就是其中的一出。叶盛章扮演徐良一角。徐良为山西籍，绰号"白眉毛老西儿"。剧中要操山西话。叶盛章为了把山西白念得纯正、准确，突出这个戏的特色，特地向山西中路梆子演员李子健（京剧四小名旦之一李世芳的父亲）虚心请教，学说山西话，使《乌龙冈》一剧的念白格外出色。观众都称他的山西话说得地道。

杨小楼慧眼识英才　中华民国六年(1917)春，杨小楼在大栅栏内广德楼(今前门小剧场)观看了一出《小放牛》，他对扮演村姑的青年演员白牡丹的演技十分赞赏。两年后的秋季，杨小楼应上海天蟾舞台之邀，准备南下，遂邀京剧演员谭小培、尚小云等组成永胜社，同时决定带白牡丹一同前往，在上海演出时，第四天大轴戏为《花田八错》，十九岁的白牡丹主演春兰，各位名角竞相扶持，尚小云饰刘玉燕，杨小楼饰周通，侯喜瑞饰鲁智深，李春芳饰卞玑，演出效果极佳。白牡丹在杨小楼的指导下艺事大进。在排演《英杰烈》时，杨将《镇潭州》的“双起霸”，连同一套“小快枪”亲授给白。同时自己配演王富刚与之对打。自此，白牡丹声誉鹊起，“三小(小楼、小培、小云)一白”轰动春申。永胜社演出期满，载誉回京时，经天蟾舞台经理挽留，白牡丹继续留沪演出。他在麒麟童、王瑶卿、陈墨香等帮助下，先后排演了全部《玉堂春》、《十三妹》、《得意缘》等戏。并配以立体布景、五彩灯光，令人耳目一新。数年后，杨小楼再次相邀白牡丹与京剧演员陈德霖、余叔岩组成“四大头牌”，在北京开明戏院(今珠市口电影院)联袂演出，并在杨、余的建议下，白牡丹更名荀慧生。

熏　戏　北京前门外煤市街大马神庙胡同是王瑶卿生前的寓所，王老谢世前的三十多年间，梨园界人士、文人画家们来向王老谈剧论画的，总是日日盈门，络绎不绝。在这里，可以研讨、求教、请益艺术中的诸般问题，不分长幼，各抒己见。就是坐在一旁静听不语，也是一种受益匪浅的乐事，内行人管这称之为“熏戏”。当年，程砚秋、张君秋等都曾是多年在这里“熏戏”的常客。“熏戏”就是听王老给别人说戏，或是听他为前来讨教的演员解决一些演出中遇到的疑难，还可以听到对当时一些演出的观后品评。后来，张君秋对此深有感受地说：“王先生常常借题发挥，或追忆自己早年演出的见闻，或论述各流派演出的优劣，每有精辟见解，使人顿开茅塞，等于听一次精彩独到的艺术讲座，这对我来讲，和学戏一样，是大有裨益的。”张君秋举例说：旧时，演员搭班唱戏，没有排戏、对戏的安排，一般都是台上见，所以要通晓多种戏路子，比如《武家坡》中薛平贵同王宝钏的那段对口原板，薛唱“倒也安宁”这四字，行腔有落眼、落板两种唱法，唱王宝钏的就得知道，临场对方怎么唱，你就怎么接，才能严丝合缝。不然，就会走了板眼。张君秋说，像这种“节骨眼”，他就是在王家“熏戏”，听王老和别人交谈时，从旁学到的。类似这样的例子就多了。有一次，程砚秋和他深夜同出王家大门，在回家途中，对他说：“师爷(指王老)真得多活些年呀！他这儿就跟一个工厂似的，咱们唱戏，好比发明一架机器，不管缺什么样的零件，只要找到师爷，他就准能给你配上。”凡是到大马神庙来请教的人，不管王老今天给没给你说戏，只要坐在一旁，就必有收益。这就是人们喜欢到大马神庙去而且流连忘返的原因。

“谭徒马儿”受提拔　1955年马长礼随谭富英、裘盛戎巡回演出，在天津演出《姚期》时，扮演刘秀。他集余、言、马、谭各派唱腔、唱法之所长，结合本身的条件，融会贯通，将一段〔二簧原板〕唱得甜润潇洒，婉转流畅。二路老生的演唱，能有如此效果，得到观众的欢迎，是很难得的。有一天，裘盛戎说：“长礼，有人来看你。”边说边把他拉到房内，只见有不少前辈在那里，马连良也在其中。一见长礼，便起身轻轻拍着长礼的肩头说道：“我常听到你的录音，唱得不错嘛……”在座的人，看到马连良这样喜欢长礼，都建议马连良收他做徒

弟。裘盛戎连忙说："长礼，快给三叔磕头。"长礼心里非常高兴，正要磕头拜师，马连良忙拦道："慢来！别这么急，要收也得有个仪式呀！"众人点头表示同意。马连良走后又来电话，告知裘盛戎说："明天在天津饭店摆四桌，长礼的境况我知道，别让他破费了，我请客。"在天津饭店拜师席间，马连良听裘盛戎说，谭富英也要收长礼做徒弟，马连良思索一下说道："谭富英是我的师弟，他的学生也等于是我的学生。这样吧，长礼原来不是叫崇礼吗？而我的孩子都是按"崇"字排行的，干脆，我收做义子吧！"自马连良认长礼为义子后，备加关心他的艺术成长，亲授不少戏，如《白蟒台》、《打严嵩》、《三家店·打登州》等戏，把自己的艺术精粹无保留地传授给了长礼。翌年，马长礼和高宝贤同时拜谭富英为师。拜师仪式是在鸿宾楼举行的，马连良、裘盛戎、张君秋等都出席祝贺。那年长礼才二十五岁，相继拜在两位名师门下，大家高兴地称马长礼为"谭徒马儿"，这个称号，从此也就流传开来了。

还阳草学文化　还阳草乃杨韵谱之艺名，他工河北梆子文武花旦，因家贫，髫龄从艺，浪迹江湖，青年成名，月包银大洋二百元。二十世纪初，杨一孤身青年，腰缠万贯，从艺于各商埠之间，也算苦尽甘来。但艺无止境，若百尺竿头更进一步，杨实感文盲之苦，他不为花花世界所诱，不食烟酒，毅然聘一老儒，在从艺之余，教其攻读诗文，他习文从实用着眼，以史书和说部为课本，既听故事又学识字。后每有余暇，多阅报看书。他去上海，注意收集新剧资料，到镇江，不惜重金，学得布景制作及电器操作。杨中年以后，女伶兴起，男旦受其冲击最甚，不少名家江河日下，而韵谱却以"编剧家"、"名导演"而享誉京津。

黄金虽贵，有价就好　杨韵谱主持之奎德社，多为青年女子，在军阀割据的时代，坚持二十余载，实非易事。为使这么多女子不为恶势力所诱，杨极端关注品德教育。他自身在后台不苟言笑，并制订后台不准会客，男职员出入后台须持牌证等班规，还常以戏中故事教诲众人洁身自爱。一日，他问一女子所饰金镯之价，女子答曰三百元，杨说："有价就好，万不能白收别人所赠，那样极易坠入深渊。喜奎有骨气，你摆燕翅席，她不吃；金银珠宝她不要，那么多大人物'抬举'她，她不买账；使得邪不压正，你奈我何？"奎德社有"女富连成"之誉。杨与叶春善被凌霄汉阁主赞为剧界"真正老板"，实非过誉。

京剧舞台上的兔儿爷　兔儿爷是根据我国民间传说制成的一种儿童玩具，每逢八月中秋在街畔摊售。民国四年(1915)秋末，梅兰芳编排的新戏《嫦娥奔月》首演于北京吉祥戏院时，舞台上第一次出现了兔儿爷的艺术形象。扮演兔儿爷的是名丑李敬山。头戴扎巾盔，身披黄靠，背插一杆大纛旗。勾金脸、竖眉毛、三片嘴和两只长耳朵，手持玉杵，它述说了自己的身世之后，便唤出了身着宫装的兔奶奶(名丑曹二庚饰)。二人借耳朵、嘴巴的奇异形状插科打诨，讥讽时弊。在发现有人射来一支冷箭时，立即集合兔儿兵迎敌，并请吴刚助战。经过一场厮杀，终于打退了后羿，保护了嫦娥。兔儿爷、兔儿奶奶及其子孙的正义行动，给人留下了好感。二十世纪四十年代，尚小云创办的荣春社科班，每逢中秋上演应节戏《唐王游月宫》，戏里也有"嫦娥奔月"的情节，其中兔儿兵全部由科班的小演员担任，个头整齐，活泼可爱。在兔儿爷老两口准备迎战后羿时，兔奶奶魔术般地从怀里掏出一只欢蹦乱跳的小白兔来惹得观众捧腹大笑。

韩世昌义葬邵飘萍　邵飘萍是清末民初的著名记者，他追求进步，投身革命，早在学生时期，就经常为报刊写文章，揭露时弊。民国元年他创办了《汉民日报》，不久被袁世凯下令查封。后来，他同时担任上海《申报》、《时报》、《时事新报》的主笔，并应《申报》之聘，担任该报驻京特派员。民国七年，他创办《京报》并以此为阵地，向封建军阀、帝国主义进行不懈的斗争。"三一八"惨案后张作霖窃取北京政权，立即决定杀害邵飘萍。邵于四月二十二日被捕，二十六日被处决。由于反动当局给邵氏加上"卢布党"的罪名，所以亲友都不敢认领遗体。昆曲演员韩世昌与邵氏相交甚厚，见契友为国为民壮烈牺牲，却暴尸街头，义愤难平，毅然冒引火烧身之险，出资二百银元，会同侯喜瑞出面，公开为烈士收尸，并办理丧事。韩世昌不惮邪恶，见义勇为，令人敬佩，被人誉为"义伶"。

北京大学与荣庆社　中华民国六年(1917)冬，河北省高阳县荣庆昆弋社邀集侯益隆、韩子云、王树云、韩世昌等人，来京演出于天乐园(今大众剧场)。由于韩世昌年少，声容并佳，崭露头角。当时在北京大学读书之侯仲纯、刘步堂皆高阳同乡，韩世昌经他二人又结识了顾君义、王小隐诸同学，因而带动很多教授也经常欣赏荣庆社的演出。曲学大师吴梅(瞿安)先生当时正在北大执教，经顾君义推荐，吴先生看了韩世昌演出的《琴挑》，十分欣赏，遂在前门外粮食店杏花村饭庄正式收韩为弟子。在席间当场将座上人名嵌入曲中，付之歌唱。北大校长蔡元培也经常偷闲到天乐园看戏，赞赏《思凡》一剧有宗教革命思想。来时必坐楼上包厢，而楼下必有顾君义、王小隐等北大学生在场。有人对蔡说："楼下掌声，皆高足所为。"蔡欣然答之曰："宁捧昆(曲)，勿捧坤(当时京戏与梆子女演员盛极一时)。"另外，黄侃(季刚)教授并与吴梅先生赠韩一别名"君青"，北大同学送贺号锦幛题句云"君山一发青"。吴梅亲授了《拷红》、《痴梦》、《寄扇》诸剧，由于教学、著作的繁忙，又推荐了赵子敬(逸叟)为韩授曲排戏，而北大之顾君义、刘步堂、张聚增、王小隐、侯仲纯、李存辅六人在学曲、宣传、联络、业务、经济各方面协助韩世昌与荣庆社，俗称"北大六君子"。可见，荣庆昆弋社在京津之享盛誉以及韩世昌艺术获得成就，是与北京大学师生的大力支持不可分割的。

喜彩莲买南梆子　欧阳予倩夫妇曾邀喜彩莲到他家作客，谈话中说道："评剧要想在南方闯出一条新路，必须解决梆子太响，太吵人的问题。"一天清早，喜彩莲正酣睡，被梆子声惊醒，她出门一看，见一老人敲着梆子卖阳春面。她要了一碗阳春面，但她没接面，却把老人的梆子拿在手里敲了几下，音色悦耳，便直奔城隍庙买了一个南方的梆子。从此，喜彩连在评剧舞台上，首次用了南梆子，并很快在评剧其他班社推广开来。

茶壶砍在小白玉霜头上　1949年，华北戏院观众席中还有卖茶的旧习。有一次小白玉霜演《九尾狐》，一位农民观众一时忘情，竟抡起茶壶砍到台上，正打在扮演九尾狐的小白玉霜的太阳穴上，她咬着牙坚持演出。下场后，大家围拢来护理和安慰她，她却乐呵呵地说："砍得好，砍得好，说明我戏演得还差不离，要不他能砍我吗？"

小白玉霜剃眉毛　1955年，小白玉霜在长影拍《秦香莲》，当拍到"琵琶词"那场戏时，导演觉得他的眉毛太重而且偏高。化妆时，她就把"眉毛"以外的真眉毛一根一根地拔

掉，使拍摄效果十分理想。但是，卸完妆一看，她的眉毛就不成样子了，只好把全部眉毛统统剃掉。当别人为她惋惜时，她却爽朗地说："私下里怎么都行，只要镜头上好就行了。"

新戏破除旧迷信 评剧班社对"五大家"（即"胡、黄、白、柳、灰"）十分迷信，在后台忌讳提这些"仙家"的"讳"，有人溜了嘴说了一个"胡"或"黄"，则全体公认后台一定要出事，不是打架就是丢东西，前台的卖座也会因此一落千丈。溜了嘴的人就要请香，两封或三封向狐狸或黄鼠狼赔罪，假如不办，别人就会马上和他吵闹起来。有一回演《九尾狐》，从开排到结束，大家满嘴的九头蛇、狐狸精。可是在后台，谁也没吵过架，比以前更团结，更和气。东西不但没有丢，还存了一些小米，前台卖座也很好。演员们从此再也不迷信"五大家"了。

梅兰芳和《天女散花图》 梅兰芳非常善于在绘画雕塑等造型艺术中吸取营养。有一次，一位画家请梅兰芳做客。他走进这位画家的客厅，见墙壁上挂着一幅《天女散花图》。仙女手提花篮，脚踩瑞云，风带飘飘，体态轻盈，容貌秀丽。梅兰芳凝神观注，只觉得心旷神怡，他情不自禁地模仿起天女散花的姿态来。画家见了笑道："梅先生，您真是无时不学艺啊！既然见爱，何妨编一出天女散花呢？"梅兰芳不好意思地说："先生见笑了，我不过随便比划了几下。"他又留恋地看了几眼画，接着说，"这个题材很适宜编一出歌舞剧，不过要在舞台上表现出这种意境是不易的。"画家鼓励他说："困难是有的，不过凭您的艺术才能，天女散花的神韵是可以表现出来的。如果您需要，就把这幅画拿去作个参考吧！"梅兰芳非常感谢这位画家。他把那张画拿回去琢磨了好久，又找来几个戏剧界朋友商量，大家很支持他搞这个戏。有的负责收集天女散花的故事资料，编写剧本；有的负责设计服装、布景；有的负责制谱作曲。没有多久，剧本搞出来了，服装做好了，音乐唱腔也设计出来了。一切准备就绪，他请了一些人来看彩排。第四场"云路"、第五场"散花"是重场戏。他穿上用孔雀翎子做成的云肩和小腰裙，随着悠扬的乐曲挥袖起舞。不料刚做了两个身段，飘带就挂在云肩的羽毛上。他心里一着急，用力一扯，羽毛落下好几根，飘带也撕烂了。彩排完后，他征求大家的意见。大家认为用真孔雀翎子做云肩和小腰裙，并不像想象的那样华贵，而像穿了一件蓑衣，既妨碍表演，又不美观。他接受了大家的意见，改成绣着孔雀翎子的云肩和小腰裙，做到了既适合表演，又美观大方。可是又有人提出"散花"一场，身段比较呆板，天女的仙姿没有充分表现出来。问题在哪里呢？等众人走后，他立即穿起戏装，把那张《天女散花图》挂在一旁，对着大镜子一招一式表演起来。他发现身上的两条飘带都没有活起来。怎样才能使身上的飘带飘荡起来，造成一种天女凌空飞翔的意境呢？他想到传统戏《哪吒闹海》里的"耍龙筋"，扮演哪吒的演员手里拿一根小棍，系一条长绸子舞动起来，做出"皮猴花"、"单刀花"等名堂，并随着身段耍出许多花样。能不能将这些动作运用到《天女散花》中来呢？他在试验中去掉小棍，用双手直接挥动飘带，结果非常吃力，没耍几下，手臂手腕就酸疼起来。但他没有气馁，继续苦练，后来逐渐掌握了绸子的性能和舞动时用力的窍门。两条飘带随着他的身段变化，和手腕用力大小，耍出各种优美的绸花，天女散花时那种轻盈的姿态惟妙惟肖地表现出来了。

谚语、口诀、行话

谚语、口诀、行话是历代艺人艺术经验的总结，在戏曲界流传甚广，言简意赅，内容丰富，生动形象，如散金碎玉，常有画龙点睛之妙。

谚　语

一台无二戏。

十戏九不同。

艺多不压身。

艺高还须德高。

师傅不明弟子拙。

冬练三九，夏练三伏。

千斤话白四两唱。

久练久熟，熟能生巧。

要练惊人艺，须下苦功夫。

只要功夫深，铁杵磨成针。

功夫不饶人，功夫不亏人。

戏学在肚子里馊不了。

学如牛毛，成如麟角。

用不着是草，用着是宝。

人到知羞处，方知艺不高。

一响遮百丑。

拉弓得膀子，唱戏得嗓子。

热不死的花脸，冻不死的青衣。

一清二浑三不见。

旦脚俏，一身孝。

会吃的是戏饭，不会吃的是气饭。

当场一字难。

宁输后台，不输前台。

要在人前显贵，就得背后受罪。

春缓秋收冬夏练。（指练功）

疼胀酸抽麻不练。（指练功）

一台锣鼓半台戏。

宁穿破，不穿错。

早扮三光，晚扮三慌。

搭班如投胎。

黄金有价艺无价。

戏是死的，人是活的。

要能传神，才是活人。

一身之戏在于脸，一脸之戏在于眼。

一声唱到融神处，毛骨悚然六月寒。

要叫我唱“戏”，不叫戏唱“我”。

装龙像龙，装虎像虎；装农像农，装贾像贾。

男怕西皮，女怕二簧。

男怕《夜奔》，女怕《思凡》。

唱死昭君，累死王龙，翻死马夫（指《昭君出塞》）。

唱死天王累死猴儿（指《安天会》）。

有匾皆书塒（指书法家王塒），无腔不学谭（指谭鑫培）。

名家所述谚语：

演戏要半真半像。（谭鑫培）

熟能生巧未必巧，要想生巧需用脑。（王瑶卿）

要把“零碎儿”当“角儿”唱。（王瑶卿）

唱戏要三知——知人、知己、知戏。（王瑶卿）

唱词是死的，唱腔是活的。（王瑶卿）

死戏可以活唱，戏死可以唱活。（王瑶卿）

要成好角儿，不要当好角儿。（王瑶卿）

唱法犹如“松紧带儿”。（王瑶卿）

唱字不要腔，要腔不唱字。（王瑶卿）

砍的不如镟的圆，看的不如学的圆。（萧长华）

千学不如一看，千看不如一练，千练不如一串。（萧长华）

唱戏不知意，如同瞎放屁。（萧长华）

扮戏不像，不如不唱。（萧长华）

场上不逗后台哏。（萧长华）

角色无大小，全当正戏唱。（萧长华）

不能不像，不能真像。（萧长华）

不像不成戏，真像不是艺。（萧长华）

要让人拿住戏，别让戏拿住人。（萧长华）

只要三点头，就怕一卜楞。（指演员第一次出场须得到观众的点头默许，一卜楞脑袋则是未被首肯）（尚和玉）

看我非我，我看我，我亦非我；装谁像谁，谁装谁，谁就是谁。（梅兰芳）

贵乎真实，而又不必果真。（程砚秋）

坐有坐相，站有站相；看有看法，指有指法。（程砚秋）

先看一步走，再看一张口。（程砚秋）

上台全凭眼，用法心中生。（程砚秋）

唱戏是唱心声。（程砚秋）

守成法而不拘于成法，脱成法而不背乎成法。（程砚秋）

演人别演行。（荀慧生）

演员是厨子，戏是菜。（荀慧生）

熟戏要有三分生。（荀慧生）

得之在俄顷，积之在平时。（于连泉）

花旦要“美”“媚”，忌“狠”不忌“脆”。（于连泉）

千生万旦一净难。（郝寿臣）

架子花脸铜锤唱。（郝寿臣）

货卖一张皮，净卖一张脸。（郝寿臣）

把我揉碎了捏成你。（指学生应如何学老师）（郝寿臣）

扮戏不是我，上台我是谁。（侯喜瑞）

发于内而形于外。（侯喜瑞）

唱腔不要拗，念白不要漏（指字字结实），身段不要绉。（刘桂红）

未曾打雷先打闪。（指表演运用技巧要有预示）（马连良）

演戏要钻进去，出得来。（高盛麟）

要演深，通古今。（高盛麟）

演员不动心，观众不动情。（高盛麟）

身段是车，唱是辙。（茹富兰）

戏不离技，技不离戏。（徐凌霄）

台上千般艺，尽在情理中。（王世续）

口　　诀

钱金福身段谱口诀：

一脚、二劲、三心理。

三形、六劲、心意八、无意者十。

以腰为轴，四肢无用。（四肢的活动要服从腰的指挥）

未曾动左先动右，是指不许指。

虚者只指不看，实者先看后指。

眼随腰走，不离三条线。

心一想，归于腰，奔于肋，行于肩，跟于臂。

亮相时劲不能停。

云手如抱球，左手对肚脐，花脸右手举过顶，老生右手齐眉毛，武生右手齐脑门。

旦脚云手搭于腕，底手垂，上手够于鼻。

小生云手搭于肘，小生无拳。

旦脚拿枪如抱琵，左肩对人鼻。

生行前手指人鼻，后手对肚脐。

瞅地取神。

气归丹田神上拿，拿神不许拿劲。

惊者上提，气者沉。

一长一松，身段神灵。

走如飞，站如虎，轻如蝶，美如凤。

老生弓，花脸撑，武生在当中，小生紧，旦脚松。

前冲武，后贴文，左狂，右稳。

旦起净落，花脸要美不要媚。

钱金福“起霸”口诀：

身如扽，膀如焊，脚不离开“丁”。

脚步反“丁”起，踝骨奔磕膝，见孤忙出腿，远抬近落放一点儿。

落脚归正“丁”。

手带脚起如线提。

抬腿抓地起。

脚跟先落。

双手不离胯。

前后手。

一手带二腿,行于肩,跟于臂,空于胸,到于颈。

远站即是焊。

移步"活脚"旋脚尖。

站时脚步不离"丁",斜丁与正丁,高个儿站远丁,矮个儿要站紧丁。

山膀取于耳(左手攥拳以小手指为标准)。身高对着下耳垂,中等身材要对中耳眼,身矮要对上耳轮。

生行提下甲,老生露一指,武生露二指,花脸露三指,小生满把攥。

退五步,拉一步,退单不退双。

钱宝森述身段诸忌口诀:

不许耸肩,不许闪肩,不许兜肩,不许露肘,不许露腕。

不许随手,不许一顺手,不许一顺腿。

程砚秋述身段口诀:

进要矮,退要高,侧要左,反要右。

起、落、进、退、侧、反、收、纵。

横起顺落归于圆。

气沉丹田,头顶虚空,全凭腰转,两肩轻松。

程砚秋述水袖用法口诀:

勾、挑、撑、冲、拨、扬、掸、甩、打、抖。

侯喜瑞述架子花脸身段口诀:

膀如弓,腰如松,胸要腆,腿起应重落该轻,腕子应该扣,眼睛应该精。

侯喜瑞述架子花脸眼神口诀:

瞧、看、视、眇、睐。

富连成社科班唱法"四忌"口诀:

最忌倒音飘韵,最忌喷字不真,最忌荒腔凉调,最忌板眼欠劲。

富连成社科班"最要十则"口诀:

要分平上去入,要分五方元音,要分尖团颚嗽,要分唇齿喉音,要分曲词昆乱,要分徽湖两音,要分抑扬顿挫,丹田须要有根,唱法须要托气,口白必须要沉。

行　　话

马前、马后：加快演出速度称"马前"，拖延演出速度称"马后"。

分包：一个班社同时在两个以上场所演出，称分包。因衣箱、道具等需分开使用。）

赶场：一个演员在两处演出，一处演毕赶赴另一处称赶场；在一出戏中或一场演出中，抢装改扮，也称赶场。

一马三将：一个演员在同一剧中先后分饰三个角色，称一马三将。

翻场：在台上对同场演员或乐队的失误当场表示不满，以眼瞪之。

懈场：演员在台上精神懈怠，或下场时未入后台精神就松懈下来。

挑大梁：指班社的头牌主演。

底围子：主要演员之外的其他配角演员。

两门抱：同一角色可由两个行当的演员来演，称两门抱。如《清风亭》的贺氏，文丑、老旦均为应工。

下串儿：武戏中给主要演员做配角的演员。

官中：公用的。与专用、"私房"相对而言。

碰头好儿：名演员在演出中第一次出场就得到观众的掌声。

安眼：指演员犯错、惹祸。

前后眼：演员之间开玩笑，违反了禁忌。

认哏：把原本较为严肃的一件事或一句话，认作为逗笑的事或话。

炸窝了：指台下观众的鼓掌声、喝彩声异常热烈。

俏头：表演中富于艺术吸引力、容易受到观众欢迎的技艺。

讨俏：容易讨取观众的喜爱。

实授：台上的技艺，学得扎扎实实，有准谱儿。

一道汤：无论表演什么角色，都是一个模样，千篇一律，缺少变化。

死脸子：演员面部表情呆滞，表演中没有变化。（也叫一副脸儿。）

泡汤：演员在台上懈怠敷衍，不卖力气。

闹鬼儿：表演时心中没底，恍恍惚惚，以致造成失误。

拿贼：意同"闹鬼儿"。

起尊：在台上遇上名演员而心情紧张发怵，不能自然发挥。

穿大褂儿了：在武打档子中，忘记路数而迷乱。

吃栗子：在台上忘了台词或念错了台词。

吃螺蛳、锛瓜:意同“吃栗子”。

跳井:指胡琴筒子上所蒙之皮破损,胡琴码儿落入。

棒槌:指演员愚钝笨拙,不开窍,不灵巧。

滋花:演员在唱念中嗓音出岔,发出不正常声音。

冒嚎儿:演员在唱念中嗓音出岔,发出尖涩的假音。

黑场子:演员在演出中,对全剧的布局、结构,缺乏整体的了解,心中无数,对自己该何时上场也不清楚。

盖口:两个角色对口唱念,彼此衔接之处。

啃:在台上与对手对唱对念时,非常卖力,互不示弱。

啃台栏杆:为了讨好观众,在表演中过分卖弄,游离剧情。

掳叶子:对别人表演中的优长,或模仿搬用,或暗自学来。

通大路:戏路子与一般的流行演法吻合一致。

家里打车,外面合辙:意同“通大路”,是对科班而言。

铆上:表演中格外加劲卖力。

洒狗血:演出中过火表演,以讨观众的掌声。

恍泛儿:在表演动作的准备起动时,临时慌乱恍惚,以致发生事故或表演得不圆满。

搽头:演员把头部装戴的饰物如盔帽、头网、大头等摘掉,称搽头。或在演出中脱落在台上,也称“搽”了。

扳罾:指丑脚演员戴盔帽时,略向前倾斜。

翘辙:唱词不能合辙押韵。

翻瓤子:翻来覆去地重复叙述。

火候儿:演员的技艺运用适度,得心应手,能驾驭舞台节奏,称有火候儿。

皮儿厚:指剧中情节展开缓慢,戏演了很长时间还未展现戏剧矛盾。

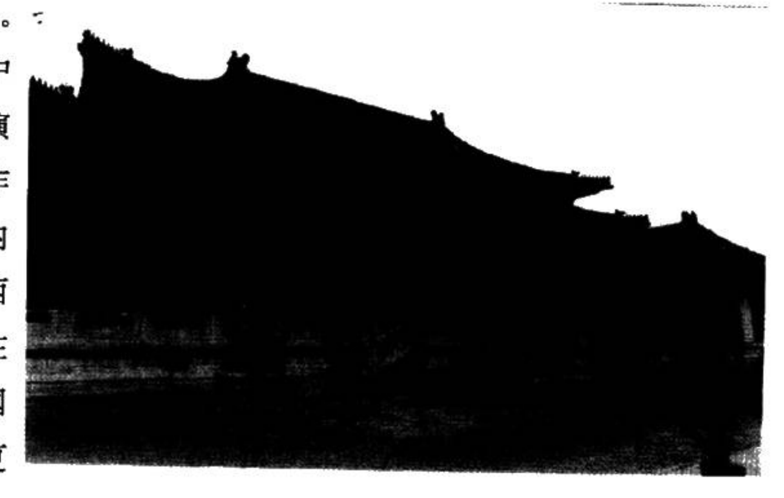
笑场:演员在台上不该笑时笑了。

其　　他

遗　址、墓　地

明代钟鼓司遗址　钟鼓司，明洪武二十八年(1395)设，俗称“御戏监”，是宫廷的仪仗机构兼演剧机构。主要掌管“出朝钟鼓及内乐传奇、过锦、打稻诸戏”(《明史·职官志》)。明钟鼓司在皇城内北安门里，黄瓦东门以东。清乾隆时已废为曲巷回折的钟鼓司胡同。今仍名钟鼓司胡同，在地安门南，黄化门以东。

明代玉熙宫遗址　玉熙宫为明宫殿，兼宫廷演剧机构。明万历年间，神宗“自设玉熙宫近侍三百余员，习宫戏、外戏。凡圣驾升座，则承应之”(《酌中志》)。入清以后，玉熙宫不再演戏。清康熙十三年(1674)，曾用作仁孝皇后停棺的梓宫，后改为内厩，俗称御马圈。遗址在今北海西侧。中华民国时期，以庚子赔款在此处建国立图书馆，于中华民国二十年(1931)建成。1949年后更名为北京图书馆。



明代教坊司遗址　教坊司为明代宫廷乐舞机构，负责乐户的训导管理等事宜，“掌乐舞承应”(《明史·职官志》)。其旧址在今北京东城本司胡同、演乐胡同、内务部街。本司即教坊司；演乐，为排演乐舞；内务部街，旧称勾栏胡同，系伎乐人所居之处。此三条胡同明代属皇华坊。相近又有宋姑娘胡同、马姑娘胡同、粉子胡同，皆伎乐歌舞之地。明万历间，名妓薛素素即住勾栏胡同。

明代乐成殿遗址　乐成殿为明宫殿，后改名“无逸殿”并兼作演戏场所。原殿左右槛各设龙床，殿后小室亦设御榻。殿右有屋，设石磨石碓二，下有流水催动，可舂稻。每年秋

收季节，帝王驾幸于此，召见诸臣，赐宴，由“钟鼓司扮农夫、馌妇及田畯官吏征租、交纳、词讼等事”，作“打稻之戏”。用以“知稼穑艰难”(《金鳌退食笔记》卷上)。遗址在今中南海流杯亭处。清初此殿渐废。清康熙二十年(1681)，在殿址建流杯亭，现存乾隆曾在亭上亲题匾额“流水音”。

清代月明楼、方壶斋遗址　月明楼、方壶斋均为清中叶前后之酒楼兼戏馆。清康熙年间曾有“康熙私访月明楼”的传说、曲艺、戏曲和小说(见清末长篇章回小说《永庆升平》)，流传甚广。现内蒙古呼和浩特无量寺尚存《康熙私访月明楼》大型绘画，清代风格，宽三点五米，高一点三米，有演戏场面，可见清代酒楼戏馆合为一体的一般情形。此楼清嘉庆、道光年间已不存。清道光时《梦华琐簿》称：“月明楼即在永光寺西街，其地近枣林。”永光寺西街，在今宣武门外大街东侧椿树胡同附近。又据清嘉庆时《藤阴杂记》载，嘉庆时，永光寺西街有方壶斋，亦酒楼兼戏园，“城西仅此一馆”。今亦不存，仅存“方壶斋”地名。

清代精忠庙(梨园子弟公所)遗址　精忠庙始建于明，祀宋将岳飞父子。清康熙十八年(1679)因地震倒坍，旋修复。庙旁设有喜神庙(或称喜神殿)，建于清雍正、乾隆时期，为梨园子弟公所。庙内原有《重修喜神祖师庙碑志》，载乾隆三十二年(1767)至五十七年间不断重修、装饰的情形。又据清道光七年(1827)升平署档案记：“精忠庙事务着派堂郎中庆琛妥协管理。”可知精忠庙梨园子弟公所实为清廷管涉的民间戏曲演员机构。高朗亭、程长庚及其后的杨月楼、刘赶三、黄月山、田际云等均曾担任精忠庙会首或副会首。精忠庙在前门外东珠市口东晓市西，二十世纪五十年代初，该庙及喜神殿均已拆除，建为厂房。旧址在天坛北精忠街西北侧。

附：重修喜神殿碑序(崇文门外精忠庙)

盖闻乐府曲部，相传旧矣，非徒奮易耳目，实寓劝惩之助也。肇自上古葛天氏兴八阕之歌，阴康氏启华原之舞，太昊作离征之乐，伶伦造黄钟之律，以通神明之贶，以合天人之和，修真理性，反其天真，而歌舞乐音自是兴焉。古人律其辞之谓诗，声其诗之谓歌，词曲之作，岂权舆是耶？太史仅谓古诗三千余篇，孔子删取三百五篇，篇中皆弦歌韶武之音。三代而下，莫盛于汉文。其时刑措不用，独于礼乐之事，亲为创立乐府。追至明皇游入月宫，闻天上之乐，归制霓裳曲部，此乐府曲部所以建焉。其后宋金元明，文人墨客采诗博典，演为传奇，内中褒忠扬孝，贬佞除奸，实勉人为善去恶，济世之良剂也。渡蚁还带，雷报海潮，实劝人知因果报，惊愚之木铎也。于戏！古孔子曰：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。”今举佞贤奸，见为当场榜样，足能善劝恶惩，亦能振聋起聩，此则大有醒世之机，夫何亵于曲部哉？方今圣人御宇，正宜讴歌节奏，庶可上报圣明载覆之深恩，次答祖师护佑之宏庥。燕都精忠鄂王庙侧，旧有喜神圣殿，连年频遭风雨。以致殿宇朽坏。为此同人乐助，庀材鸠工，有者重修重补，无者新创新建。期年前后落成，上下焕然一新，庶还答报圣恩有所。尤欣神人共受其庇，非敢妄为壮观娱目，实如慎终追远，至意谨序。今将尊祖师庙历年重修重葺善

士名目恭勒于左；重修阁下喜神殿圣像两旁配像十尊，冠袍带履全新，系安徽春台班领袖弟子陈孔蒸并同事李华贵等乐助于嘉庆十七年二月吉日。重修喜神阁三间彩画，油饰见新，亦是春台班弟子陈孔蒸并同事李华贵等乐助于嘉庆十九年三月吉日。修其两旁配殿六间，系安徽四喜、三庆、和春班领袖弟子众善人等并同事会首人等乐助修葺全新。又垂花门楼系直隶和成山陕（双和、顺立）班领袖弟子众善人等并同事会首人等乐助修葺一新于嘉庆二十一年三月十八日。是年会首高朗亭、胡大成、潘兰亭、陈士云、霍玉德、韩永立，公同商议重修戏楼罩棚，其修理工资除在京大小各班、居楼园馆众善士乐助，名目载列于后。镇国将军绵总敬书，安徽弟子程祥翠撰。

引善弟子梁邦彦　承办弟子叶光华

和成班　双和班　三庆班　春台班　顺立班　四喜班　和春班　新兴班　公和班　万庆班　金玉班　如意班　义成班　景和班　太祥班　和瑞班　恩和班　裕春班　宝兴班　中和园　裕兴园　庆乐园　广和楼　三庆园　庆和园　广德楼　天乐园　同乐园　庆春园　广顺园　广兴园　隆和园　阜成园　德胜芳草园　万兴园　太庆园　万庆园　六和轩　广成园

道光六年九月补修后阁墙垣，系庆成班及阖班众等领首。重修阁上下圣像，春台班领首。阁上下彩画及两廊，嵩祝班领首。所有京城大小各班累年修理油饰，恭勒于上，永垂不朽。

会首弟子韩永立、殷彩芝、高朗亭、陈士云、池宝财、李三元。

本庙住持弟子李如顺　走庙弟子井德泉

道光七年三月十八日

张次溪《北京梨园金石文字录》

附：重修天喜宫祖师像碑记（在崇文门外精忠庙）

溯自前明建立精忠庙，其左旁有天喜宫，奉祀祖师圣像，历有年所。嘉庆、道光中，建有重修碑碣。迄今数十年，风雨摧残，楼殿倾圮。咸丰间，先师张君士元往来奠祀，有意重修，心愿未遂，遽尔仙逝。光绪初年复有会首程君椿不忍坐视，起意修葺，工程浩大，独立难持，商之同人徐君炘、梅君芳等，均愿乐从，共襄盛事，始有规模。适值孝贞显皇后国服，程君及梅君先后作古，徐君旋里，因是中阻。前人之心愿未完，不无遗恨。苗等屡沐神庥，无由报祀，际兹众志成城，群情感戴，是以首倡捐资，告厥成功，勒碑永奠，亦不过继续前徽已耳，是为之志。

谨将众善芳名开列于左

王有廉捐银九千捌百两　广德楼捐银十两　三庆园捐银十两　中和园捐银十两　庆和园捐银十两

时庆捐银壹百银　迟春香捐银十两　徐承瀚捐银十两　周长山捐银五两

承修庙首弟子杨久昌、督工刘锡田、走庙弟子阎兆庆、精忠庙焚修王有廉

张次溪《北京梨园金石文字录》

附：梨园聚义庙会碑(在崇文门外精忠庙)

古者伶官代异其制，然音律则无不同。自十字谱行，而院本以作，于是昆山之剧、弋阳之歌竞奏于通都大邑间，大要借因果为劝惩，即咏歌为讽谕，而感人之道寓焉矣。胜国时，设教坊司，殿中韶乐其词出于俳优，多乖雅道，十二月乐歌按月律以奏，及进膳、迎膳等曲，皆用杂剧为娱戏。流俗喧哓，淫哇不逞。正德时臧贤以伶人进，与诸佞幸角宠窃权，教坊取隶益猥杂。盘斗百戏之类日盛于禁廷，而豪族富民效尤于下，选色品声，靡靡之音充于京师。御史汪珊有屏绝玩好之请，然未能尽革其风也。国朝乾隆初，命张文敏制院本进呈，各依节令奏演，如屈子竞渡、子安题阁之属，谓之《月令承应》。其于内廷诸庆事奏演祥征瑞应者，谓之《法宫雅奏》。其于万寿令节奏演群仙诸佛添筹锡禧，以及黄童白叟含哺鼓腹者，诸如《九九大庆》。又演《目莲救母》事，析为十本，谓之《劝善金科》，于岁暮奏之，以代古人傩祓之意。演唐元奘西域事，谓之《升平宝筏》，上元前后数日奏之。嘉庆癸酉军兴，特命罢诸连台，上元日惟以《月令承应》代之，放除声色之意，远超于胜国。以故梨园供奉内廷者，率法惟谨，亦无敢以新声巧伎进。又恐无以束脩其俦侣也，特立庙于崇文门外西偏，有事则聚议之。岁时伏腊，以相休息。举年资深者一人统司之。(剥落五字)典至巨，意至善也。今将复新其庙貌，思得文言以永于石，因述缘起，并系以铭；大雅之音，式和且平。萃处既协，咏歌以兴。聿修丹雘，胥调莞笙。吉(剥落一字)令辰，明祀攸行。神具醉止，喜气充庭。既匡既敕，福禄来成。于万斯年，鸣此和声。

赐进士出身诰授奉直大夫兵部主事北平孙汝梅撰。

赐进士及第诰授光禄大夫协办大学士刑部尚书军机大臣南皮张之万书丹。

大清光绪十三年岁次丁亥季秋谷旦

张次溪《北京梨园金石文字录》

清代天寿堂遗址　天寿堂，在前门外珠市口西大街23号。明代为惠济祠。清乾隆、嘉庆年间，蜀伶魏长生曾卜居于此。清雍正十年(1732)设为“梨园新馆”名“天寿堂”，祠内原有白皙无须之祖师塑像，并有“翼宿星君”同供，为梨园界祀神之所。清光绪九、十年间(1883—1884)程长庚等所办“梨园公所”复迁设于此。该址现为北京市药材公司南城批发部。中有楼台，士大夫多在此举行宴会(《燕京访古录》)。四大徽班中的三庆、春台班也经常在此演出(《金台残泪记》)。可知戏楼约建于清中叶。经实地考察得知，天寿堂为两进式庭院的清代楼房建筑。临街为二层连楼，戏楼在第二层院落内，卷棚硬山式，为木结构建筑。此处原系惠济祠所在。祠堂后原有并排式瓦房八间，建为戏楼后犹存。戏楼内，戏台坐南朝北，楼台座厢三面环台，中间为池心。二楼座厢的前廊堂有高约一米的雕花栏杆，戏楼东北角有暗道一处，仅可通行一人，通楼外甬道。据药材批发部经理介绍，二十世纪八十

年代初，尚存一汉白玉碑，高约三米。碑阳镌有“梨园新馆”四字，碑阴镌有捐资者名单。后翻建时，此碑被砸损，埋于地下。清末至中华民国时期，京剧演员汪桂芬、杨小楼、金少山、余叔岩、孟小冬、梅兰芳、马连良等均曾演剧于此。

清代南府外学住所及习艺处遗址　南府是清康熙、乾隆时期的宫廷演剧机构。清乾隆时期，南府规模较大，达千人上下。清乾隆时吴长元《宸垣识略》称：“景山内垣西北隅有连房百余间，为苏州梨园供奉所居，俗称‘苏州巷’。总门内有庙三楹，祀翼宿。前有亭，为度曲之所。其子弟亦延师受业，出入由景山西门。”现旧址处已改建为北京市景山少年宫。

清代南府太平村总承应处遗址　清道光初，宫廷演剧机构南府曾加以变革。按道光皇帝旨意，艺人削减，景山外学取消，并入南府。清道光三年(1823)因南府在京城之内，圆明园演艺传唤不便，将教坊乐部、和声署乐学、南府内学太监及外学旗籍学生移居圆明园太平村，称“南府太平村总承应处”。清道光七年秋，南府改为升平署，“太平村总承应处”改为“圆明圆升平署承应处”，承应圆明园乐舞和戏曲演出。太平村总承应处于清咸丰十年(1860)圆明园被毁后废弃。原址应在今圆明圆东南角、绮春园西北角。

清代梨园馆遗址　梨园馆，位于北京宣武区陶然亭慈悲庵附近，清雍正十年(1732)建。原有房屋十余间，分议事厅及九皇堂，设祖师九天翼宿星神位。又有义冢十余亩，在陶然亭西侧松柏庵附近。此梨园馆为北京戏曲艺人修葺馆地义冢之最早者，用作供奉祭祀，结盟议事，实即联络乡谊，相互协助，以资生存。梨园子弟每年定期前往祭祀和联络。馆屋和义地均废，现为北京京剧院、北方昆曲剧院、陶然亭浴池所使用。仅存雍正十年修葺馆地时所立石碑，移存陶然亭慈悲庵院内。碑用青石，高一点三米，宽零点六三米、厚零点一八米。另有基座高零点四一五米。碑首及基座均雕图案、线条简单。碑之正面碑记部分已磨毁，另刻“陶然亭”三字，为中华民国十九年(1930)楚蒲袁俊所书。反面为梨园馆戏班及人员名单，局部字迹尚可辩认。

附：梨园馆碑记(在右安门内陶然亭，今已磨毁)

义冢，朋友以义合者也。居处相倚，缓急相恃，忧乐与共，盖甚重乎其义也，而况于死生之际乎？鲁论记孔子交朋友之义，朋友死无所归，曰：“于我殡。”孔子立万古人伦之极，后世敦伦常笃气谊，不欲以伦薄自处者，皆取法焉。间有为人所不能为之事，盖亦贤豪者流也，然而往往难之。今夫人有高下、品有雅俗、术有贵贱，亦不同之极致，而揆之方以类聚、物以群分之意，各有俦侣，各有相爱相恤之道。其不同者，类也；无不同者，情也。义缘情而起，欲立欲达者，秉彝同好也。安在流俗中必无古处自期，而敦伦仗义，不复见于里巷间乎？众等，梨园馆中侪伍也。夫梨园为小技，梨园之子非大人之侣、非君子之俦，而持其患难死生，必无有异情焉者。又况背井去家，寄迹数千里，外亲族党所不能顾向，而一抔之土未营，七尺之躯安托？众等恻焉念之。义冢之设，盖诚笃于义者也。于是辟草披荆，计亩若干，东至西至南至北至，置之门内，以备同侪无以厝其骸骨者。斯举也，勒之于石，以垂不朽，梨园之

子生而有业、死而有托也已。夫死生贵贱乃见交情，衣冠文物中观光帝畿者不少，当共握手缔交、文章酬酢、酒食言欢、指金石而矢同心，自命为君子之朋，一日可足千古。一旦蝇头微末、得失所分，心如冰炭，掉臂不顾，而歧路彷徨莫一援手者尽然也，又况于死生之际乎？此亦梨园之子所深耻而不为，而斯久愿为之。呜呼！其亦人杰也哉，其诚笃于义者哉！（右安门内）

大清雍正拾年岁次壬子中秋前三日，吴门闵源栋撰

大成班箱上众等　和成班箱上众等　惠成班箱上众等　瑞祥班箱上众等　紫林班箱上众等　桂林班箱上从等　桂云班箱上众等　永兴班箱上众等　玉成班箱上众等　公府班箱上众等　紫英班箱上众等　桂□班箱上众等　桂□班箱上众等　宝成班箱上众等　紫成班箱上众等　玉秀班箱上众等　裕和班箱上众等　嘉成社箱上众等　秀雅班箱上众等。

会首邹致善系顺天府宛平县人李□文系保定府深州长家屯徐家庄人□□桂系山西太原府阳曲县人孙国豹系山东兖州府蓄阳县人□芝贵系直隶人郭凤山系山东人

张次溪《北京梨园金石文字录》

清代南府茔地遗址　阜成门外定惠寺西，乾隆五年(1740)钦赐南府茔地。据茔地碑，自清康熙初至清宣统三年(1911)的将近二百五十年间，南府(升平署)、中和乐处、十番学、景山三学、内外供奉等宫廷艺人多葬于此。碑上详刻姓名、年龄、职务、所饰角色等几百余处。清嘉庆八年(1803)，南府总管李禄喜请旨，将定惠寺拨归“慈集庄”，并重建定惠寺，建戏楼于寺侧，寺内后殿塑喜神像，供春秋上祭及演戏所用。旧有李禄喜感恩碑及庄质亲王草书“慈集庄记”载此事。二十世纪三十年代，喜神殿塑像及碑碣尚存，今戏楼、寺庙碑碣均已不存。

清代安庆义园遗址　安庆义园，清代安徽省安庆府戏曲艺人集葬的坟地。旧址在崇文门外四眼井戏子坟，即今龙潭湖东侧。该义园原分两处，为“三庆徽班义园”和“安庆阖郡义园”，义园旁建有关帝庙一所。清道光七年(1827)，二处合并重修为“安庆新义园”，义园董事有徽班名角高朗亭等人。

附：重修安庆义园关帝庙碑记(在崇文门外四眼井戏子坟)

京都崇文门外四眼井地方设立安庆义园、自明迄今，新旧有二处，基址毗连，各有限制，境界无越，管理之人亦有专司。惟园旁关帝庙一所，则同郡之公宜享祀者焉。奈百十年于兹，风雨飘零，墙垣倾圮，几致守伺者无所凭藉，而异乡公事纠费为难，若不及时修理，则神位之香灯、客坟之吊祭，倘有荒弃，夫何忍焉？爰约在京同乡诸君子，亟筹经费，量力捐输。园无分乎新旧，庙勿别乎公私，身在异乡，情殷同郡，因于道光丙戌冬月择吉鸠工，照原庙之旧规，居地从新拆作，即于丁亥春日落成。此项筹费未敷，乃在新义园岁祭余资帐内弥补。用刻珷石，以志其颠末云尔。

道光七年岁次丁亥孟夏之吉

安庆新义园董事高朗亭、陈孔蒸、程御诠率领同善人等公立

安庆义园接买新地挑塘捐输，故名列后：

傅学士　张鉴万　董东来　王彤万　何奉峨　叶桐椿　李华贵　汪亮彩　何声名
沈韵亭　韩存犹　李郁才　程腾远　郝柏祥　余启远　郝应兰　潘寿康　李续美

重新造屋，修摸故冢，功德名目开后：

领首监修程御诠，承办高朗亭　陈孔蒸　郝可贞　殷采芝　郝呈祥　查桐鸣
刘照远　吴正田　叶翠亭　黄翠保　卢禄驭　陈金彩　米应先　姜新盘　程殿楹
潘德逵　檀汝弼　陈邦泰　董秀荣　汪瀛洲　何俊儒　檀兰卿　郝梁臣　汪德泰
傅鸿升　汪少霞　潘兰亭　王炳瀛　孔容生　苏德宽　陈词雅　刘润浦　王国元
任三林　张耀林　伍任泰　杨翠英　吴广义　徐兰仙　甘鹤龄　李兰亭　潘乔舒
徐月亭　蒋咏兰　王绮云　周小凤　陈纫芗　张松年　韩庆元　程祥翠　冯艺仙
宋碧筠　陈莲卿　汪有仁　曹梅仙

特授顺天府大兴县正堂加十级记录十次胡为禁约事

照得本邑绅士陈孔蒸、程卿诠等，置买焦起恒房地一所，作为义冢，洵属义举。诚恐无知小民在此地起土，以致骨骸暴露，实为可悯，为此示仰军民人等知悉：嗣后毋得在此地内刨土滋扰，倘有不遵，许管义园人鸣同地总赴县，据实指名禀报，以凭拿究重惩，决不轻贷。各宜凛遵勿违，特示。

右仰通知

道光十一年十一月　　日

永勒安庆同仁义园

合将各位捐输永垂不朽，芳名列左：

陈邦泰捐京钱一百吊　陈孔蒸捐京钱伍拾吊　殷采芝捐京钱伍拾吊
蒋咏兰捐京钱伍拾吊　王绮云捐京钱伍拾吊　陈纫香捐京钱叁拾吊
汪龄书捐京钱叁拾吊　吴正田捐京钱贰拾吊　傅鸿升捐京钱贰拾吊
何吉祥捐京钱贰拾吊　陈金彩捐京钱贰拾吊　张少骞捐京钱贰拾吊
程御诠捐京钱贰拾吊　郁致廉捐京钱贰拾吊　徐月亭捐京钱贰拾吊
卢禄驭捐京钱贰拾吊　潘德逵捐京钱贰拾吊　檀汝弼捐京钱拾吊
宋碧筠捐京钱拾吊　甘鹤龄捐京钱拾吊　孔容生捐京钱拾吊
张汉云捐京钱拾吊　陈青莲捐京钱拾吊　叶汉英捐京钱拾吊
张耀林捐京钱拾吊　王寿仙捐京钱拾吊　苏德宽捐京钱拾吊
章凤先捐京钱拾吊　陈货盈捐京钱拾吊　李鹏交捐京钱拾吊
查兰玉捐京钱拾吊　王贵喜捐京钱拾吊　汪庆隆捐京钱拾吊

严全保捐京钱拾吊

张次溪《北京梨园金石文字录》

清代潜山义园遗址 潜山义园，清咸丰七年(1857)设。潜山为安徽省安庆府之属县，园名潜山，主要是安庆地区在京下属人士特别是戏曲艺人集葬的坟地。旧址在右安门内盆儿胡同，今仍称盆儿胡同，在宣武区南菜园西。参与创办者，有当时戏曲名角程玉珊(即程长庚)、余三胜等。余三胜为湖北籍，非属安徽，可知此义园也用于一般戏曲艺人。

附：潜山义园记(在右安门内盆儿胡同)

安庆旧有义园在崇文门外，为一郡设也，其地颇隘，葬几满。今春同里陈君盛江告以族人庚鉴与周君瀛买地一区，置潜山义园。潜为安庆属邑，地瘠多山，民每轻去其乡，佣贩自给。近年故乡兵火，避地北来者尤众，奔走衣食，谋生不遂，往往客死，无过而问者。幸而官给殓具，瘗之漏皋，青磷白骨，丛杂于荒烟蔓草间，生不识为何方之民，歿不辨为谁氏之鬼。悲夫！二君恻然，因有是举，此诚仁人君子之用心也。使天下之游斯土者皆如二君之用心，将无邑不有义园，俾死有所归，游魂无馁，岂不足以劝将来、厚风俗哉？故乐为之记。赐进士出身敕授承德郎刑部湖广司翰林院庶吉士望江倪文蔚撰并书

大清咸丰七年岁在丁巳孟夏月谷旦立石

首事周瀛 郝学言 徐廷奎 潘润昌 李长明 章可纯 韦文波 韦文锦 周延龄 韦文绣 陈盛江 曹显猷 余运秀 张金生 郭焕廷 余永谟 陈盛茂 严嘉宾 郝厚卿 张倚云 徐绍峰 郝占林 张占鳌 郝有章 郝知礼 孟耀文 查用宾 李绍堂 郝左元 郝永升 郝鹤年 郝恒翠 孔艳清 张新广 余凤九 产得元 张锦坦 陈兰芝 金春荣 产艳伦 祝东来 徐亨英 方福林 余三胜 陈兰初 陈庚鉴 程玉珊

张次溪《北京梨园金石文字录》

清代春台班义园遗址 春台班，清乾隆五十五年(1790)前后进京的“四大徽班”之一。此班久驻北京，于清道光十五年(1835)专设义园，为本班艺人的坟地。旧址在左安门内南极庙旁，北与三庆班义园(见“安庆义园”条)相邻，位于今龙潭湖东南侧。该义园占有地十六亩，购置于清道光十五年八月。据载，捐款者之后裔有武生俞振庭、净脚钱金福等。义园前原有祭庙三楹，二十世纪三十年代已塌毁。

附：春台班义园记(在南极庙街南极庙旁)

义园系乎春台者，别乎梨园之义园而言也。皖省各班向有合置梨园义冢一所，凡业梨园者歿，听其或厝或葬，或起棺扶归寿藏，或永寄居兹佳城，历有年矣。近因坟冢渐增，累累然几无余地，我春台陈公孔燕、蒋公云谷二公，是以续有此举。兼以同人协心乐捐，访得左安门内南极庙左侧有郭姓废地一区，计地十六亩，势居平旷，堪为义冢，东西南北周围四

至，仝步其界，特此凭中说合，购于道光十五年八月初七日，价费若干，应契蒙批恩免纳税。但法在垂久，事保无虞，必竖碑以防堙没，更筑堵以阻游牧，方使旅魄得安，不致异魂无寄。且恐岁月既久，其后坟冢将亦累累无几，因议此园本专属春台，则亦惟春台之人始许其厝葬，庶足以善后也。所有乐捐姓氏及葬次规条，并勒于世也。

大清道光十七年岁次丁酉清和月谷旦春台班等公立

陈长春捐钱二百吊文　谢锦源捐钱一百六十吊文　殷彩芝捐钱一百六十吊文　吴桐仙捐钱一百六十吊文　汪麟书捐钱一百六十吊文　刘庭兰捐钱一百六十吊文　朱鉴荣捐钱一百四十吊文　李占鳌捐钱一百四十吊文　王长贵捐钱一百十吊文　陈邦泰捐钱八十吊文　郝良臣捐钱八十吊文　郝呈祥捐钱八十吊文　毛清香捐钱八十吊文　黄联贵捐钱八十吊文　何富宴捐钱七十五吊文　王春兰捐钱七十五吊文　胡湘云捐钱七十五吊文　胡双林捐钱七十五吊文　傅鸣升捐钱七十五吊文　檀兰卿捐钱六十吊文　陈也蒸捐钱一百吊文　蒋云谷捐钱二百八十吊文　张金兰捐钱六十吊文　高兰生捐钱五十七吊文　汪全林捐钱二十六吊文　陈秋痕捐钱二十六吊文　叶沁香捐钱二十六吊文　俞鸿翠捐钱二十六吊文　夏天喜捐钱二十六吊文　张金林捐钱二十六吊文　朱福喜捐钱三十吊文　何翠林捐钱三十吊文　陈鸾仙捐钱三十吊文　谢发林捐钱三十吊文　张之福捐钱三十吊文　姚连元捐钱二十吊文　钱金福捐钱二十吊文　丁鸿宝捐钱十吊文　尤天寿捐钱十吊文　姜新盘捐钱十吊文　阖班众姓捐钱一百吊文　旧存公项三百吊文　共捐钱三千五百二十三吊文

地园十六亩，周围树木、院墙，门楼一座，神殿三间，厢房二间，甬路、井台、界石全。公立义园，永远不准看地人栽种。

张次溪《北京梨园金石文字录》

清代安苏义园遗址　安苏义园，清同治九年(1870)设，是以苏州籍戏曲艺人为主的梨园界坟地，地处北京宣武门外南下洼西侧大猪营，南邻松柏庵。其《安苏义园碑》为"同治九年岁次庚午仲秋"立，朱莲卿即朱莲芬，援助人名单中有之，与徐蝶仙同为当时著名昆曲演员。程玉珊即程长庚，徽班"三庆班"班主，"精忠庙"梨园会首。

附：安苏义园碑(在右安门内猪营松柏庵)

盖闻天地有好生之德，圣贤多安死之方。由好生之念推之，不独生者当全其生，即死者亦当全其死，虽死亦如生矣。京都八方环集，商庶骈阗，各省卫人挟艺营利，蹴居长安者，动以亿万。计其中贫病飘离，孤孑失所，死无殡地者，不知凡几。生无以养，死无以全，蔓草荒磷，枯骼遗胔，半残于蝇蚋狐狸之吻，此真仁人孝子所不忍闻，伤心惨目孰过于斯耶？前人义园之建，专为同乡殁无依赖者掩而葬之，使得全其死，事至善也。吴门徐蝶仙，慷慨好义，不吝解囊，商之同里朱莲卿暨皖中程玉珊，创首共图斯举，广为劝募，集资营造，购得大猪营隙地一区，坐落宣武门外横街南下洼之西，东至许姓茔地，西至龙泉寺口边大道，南至陈

姓茔地，北至官道，其中建设安苏义园一所，为同乡孤苦客死都下者埋掩之地。援松柏庵僧人恒实看管作为之善策，于乎仁矣。夫人得全其死，无异得全其生。推桑梓之情，悯尸骸之暴。累累黄壤，寸寸丹忱。异地孤魂，同声感泣。其事不可湮没弗彰，其地不可颛顸弗考，使后之同志者广为推恩，勤加修葺，则造福庶无涯涘矣。爰笔而乐为之记。时在同治九年岁次庚午仲秋月中瀚，国史馆详校方略馆校对内阁中书本衙门撰文协办侍读浙西武林王堃厚山氏撰记并书。

文宅捐银壹百两　伊宅捐银壹百两　无名氏捐钱壹百吊　陈伯严捐钱壹百吊　朱韵秋捐钱壹百吊　梅慧仙捐钱壹百吊　朱莲芬捐钱壹百吊　徐椒怀捐钱壹百吊　陆竹卿捐钱壹百吊　徐王氏捐钱五拾吊　张子明捐钱壹百吊　陈兰初捐钱壹百吊　陈兰仙捐钱壹百吊　袁听泉捐钱壹百吊　杜蝶云捐钱壹百吊　朱吉仙捐钱壹百吊　张芷芳捐钱壹百吊

张次溪《北京梨园金石文字录》

清代芥子园(广东会馆)遗址　李渔寓居处，后改为戏园。乾隆时吴长元《宸垣识略》载："芥子园在韩家潭，康熙初年钱塘李笠翁寓居，今为广东会馆(原注，长元按，笠翁芥子园在江宁省城……，京寓亦仍是名。)"按韩家潭在前门外大栅栏西侧，清代是伶人萃集之地的"下处"(《清稗类钞》)。据宣武区文化文物局吴哲征提供材料，旧广东会馆在今韩家胡同十四号，毁于火。其近邻张星五老人(光绪二十七年〔1901〕生，十六岁起住十五号)称：14号庭院不甚大，曾是袁世凯岳父之房产，后改为聚贤园戏园，又易名为双全戏园。"七七"芦沟桥事变日军进城后，散为民居。二十世纪五十年代翻建为中学，现为北京市九十五中学。

戏子窝遗址　戏曲艺人寓居的小客栈。地处前门外赵锥子胡同北侧第四家店铺赵家鱼店内，于清光绪末叶在鱼店后院修建了二十多间平房，始为小商贩和来京耍手艺出卖劳力以及穷苦艺人投宿的低档次小客栈。逐渐为戏曲艺人包占，形成艺人公寓，如清末梆子琴师姚顺堂等，中华民国以来张德福(武生)、小肥子、十里香、赵麻子、张顺桐等等。既有长住也有过往临时投宿者，故而得到"戏子窝"的称谓。直到日伪时期，市景慌乱、戏班报散，外地艺人还乡，客栈营业萧条遂告停业。

戏子市遗址　戏曲艺人的劳务市场。地处前门外赵锥子胡同北侧赵家鱼店铺的二层楼上，清末，一绰号贾胖子的租赁后开设茶馆。由于院内是号称"戏子窝"的戏曲艺人公寓，艺人们业余时间，均为茶馆的光顾者。茶间所谈尽皆剧界掌故，贾胖子耳濡目染，遂通晓剧界奥妙，逐渐取得梨园行业的信赖，形成了戏班找演员和演员搭班的介绍场所。外地来京邀班邀角以及京班离京巡演等项，均可得助于贾胖子茶馆的推荐。因而时人称之为"戏子市"。

谭鑫培茔地及"英秀堂"记事碑　谭鑫培堂号"英秀堂"，卒于中华民国六年(1917)，其墓地位于门头沟区永定乡栗园庄村北。墓地呈方形，约十二亩，四周植双行柏树，双行杨

树。墓地四角有青石界桩，高一点四米，均刻“英秀堂”。“谭宅茔地××界”字样。有墓丘二，未见谭氏墓碑。尚存“中华民国　　月　　日谭君鑫培居士，戒台主人达文”置办墓地的记事碑。碑载谭鑫培信奉佛教，于清光绪二十年(1894)投靠戒台寺为居士，与寺中前代住持结为知己。“因念人生若寄泡影驹光，一旦无常，向何处晤佛也？爰商之于妙老人，愿假寺中一席净地，永作佳城。俾他日百年，得以遥对金窝，方遂素愿。妙老人亦念廿载之道侣，不忍相违，遂将寺中茶棚地十二亩让之谭君，以遂善念。立有石桩为界。今兹戒台当代主席达文和尚踵先师遗志，为之栽种树木，修造坟园，督工营造，戏第告成。……勒石以志兹事之缘起而凭证。”



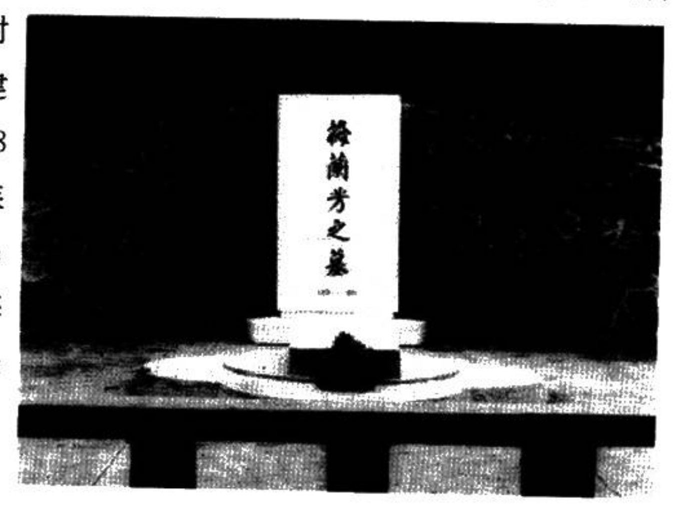
程砚秋墓　程砚秋1958年3月9日因病逝世，终年五十四岁。其遗体葬入北京市八宝山革命烈士公墓。陵墓以白色花岗岩砌成，陵首竖大理石墓碑。碑身中央雕麦穗环五角星，镶程砚秋影像，下有菊花浮雕烘托。碑额雕花，两侧镌左右对称之石柱。陵墓面首雕刻中国共产党党徽，并有碑记。两旁松柏成列，庄严肃穆。现保存完好。刻石碑记全文如下：程砚秋同志，满族，北京人，生于1904年，六岁时学习京剧、昆曲。曾受业于名师王瑶卿之门。十七岁即成班演出。他在歌唱和表演方面刻苦钻研，勇于革新，形成了独特的艺术风格，在中国的戏剧艺术上获得了卓越的成就。三十余年来，他的艺术一直为广大观众所喜爱。砚秋同志出身贫苦家庭。对于劳动人民有深厚的感情，为人刚正不阿，嫉恶如仇。



在北洋军阀和国民党反动统治时期，曾先后编演《春闺梦》、《荒山泪》等富有现实主义精神的戏剧二十余出，以反对军阀混战和国民党政府的苛政猛于虎的统治，这表现了他平素所主张的戏剧要对人民负责的精神，抗战爆发后，北平沦陷，他因反对敌伪的压迫，决然脱离舞台生活，下乡务农，坚持不为敌人演出，发扬了高尚民族气节。全国解放后，他为中国人民革命的伟大胜利所鼓舞，从一九四九年起即积极参与国际和平运动和戏曲改革工作。抗美援朝中赴朝慰问中国人民志愿军，参加抗美援朝捐献演出。并到全国各地进行慰问中国人民解放军的演出。在国家举办的历次全国戏曲演员讲习会和日常教学中，他尽心将自己的艺术创作经验传授给新的一代。他工作认真，作风朴素，对党和国家的任务全力以赴。1949年他被推选为中国人民政治协商会议第一届全体会议特邀代表，1954年被选为全国人民代表大会代表，并任中国文学艺术界联合会全国委员会委员、中国戏剧家协会理事会

主席团委员、中国戏曲研究院副院长等职务。砚秋同志在党的领导和教育下，革命觉悟不断提高，决心献身共产主义事业，曾经多次申请加入中国共产党，于1957年10月被批准为中国共产党预备党员。1958年3月9日因患心肌梗塞症不幸逝世，享年五十四岁。经党组织批准，追认为中国共产党正式党员。

梅兰芳墓 京剧演员梅兰芳墓，在北京西郊香山玉皇顶山麓下（又称“万花山”）。梅氏家族坟茔原在北京广安门外天宁寺附近，中华人民共和国成立后，因当地修建工厂而移居香山玉皇顶山下。1961年8月8日，梅兰芳逝世，安葬于此。梅氏家族茔地包括梅巧玲夫妇（梅兰芳祖父母）墓；梅竹芬、杨长玉夫妇（梅兰芳父母）墓；梅雨田夫妇（梅兰芳伯父母）墓；梅兰芳及夫人王明华、福芝芳墓等。垣墙环围，松柏伴衬，其中梅兰芳之坟茔方圆二平方米，茔高零点八米，碑镌“梅兰芳之墓”。



会馆碑刻

清代三晋会馆碑刻 三晋会馆创建于清康熙六年丁未（1667），地处宣武门外虎坊桥西侧，现已废，现仅存碑刻数帧，原镶刻于墙，现收藏于西直门外五塔寺北京石刻艺术博物馆。此会馆为北京早期为馆，清康熙六年四月《创立三晋会馆序》碑刻有“秩秩以观礼，雍雍以观乐”之语，可见此会馆亦用于同乡聚会演乐，包括堂会演剧。乾隆二十七年（1762）九月置房地产碑载，卖地者“情愿出卖与山西平阳府洪洞县商人”，乾隆三十九年甲午《重修三晋会馆记》碑载：“虎坊桥西，一舍而近三晋馆……康熙……重修于雍正……”，标明地址。从碑刻可证明清中叶雍、乾时期，此会馆数次扩建、重修，透露出山西商人其时活跃于京的信息。

清代嵩云草堂碑刻 嵩云草堂，系在京之河南会馆，创自清初康十八年（1679），曾重修，现已废，地址在宣武门外上斜街。仅遗存光绪四年戊寅（1878）镌刻于墙之碑刻数件，收藏于西直门外五塔寺北京石刻艺术博物馆。《重修中州乡祠并建嵩云草堂记》碑刻云：“中州乡祠创自国初，重修于康熙十八年……迄同治初复就颓敝……重修之。”《嵩云草堂条规》碑文载：“同乡团拜在此演剧，由值年经理。如庆贺演剧添赁桌椅，皆主人自行照应。唯会文之所，宜常严肃，且地方狭小，凡外省借座演剧者一概不允。若雅集宴会，则不许招待优伶任意滋闹。”碑中涉及堂会演剧之事。

清代浮山会馆碑刻　山西浮山会馆及戏台系清雍正七年(1729)建，位于前门外珠市口南之路西鹞儿胡同。现仅存石碑数通，收藏于西直门外五塔寺北京石刻艺术博物馆。清嘉庆二年丁巳(1797)夏五月《重修会馆碑》云："吾邑长者之游于都城，仕与商也。安治演乐祀神之所者，皆同心也。由自设馆以来，亦已久矣，残榱甚多。今余等重修公建之处。旧而更新，荣耀不已。……如正阳门外隅鹞儿胡同，原有五圣神祠聚会之所……唯舞台以前之正房接为罩棚三间，神殿以前之院地新起为罩棚三间。"清道光九年己丑(1829)五月重修碑载："我浮山会馆建自雍正七年……其馆北建关圣帝君、玄坛财神、火神、酒仙、炉王殿，遇朔望，敬修祀事；南建演乐亭，依永和声，仰答神庥。所谓事神和人者，此也。"同治十二年(1873)五月重修碑载："自雍正七年，其馆北建五圣神殿，南建演乐亭，以永和声，仰答神。"中华民国三年(1914)重修碑载，其址在前门外珠市口南鹞儿胡同，"建自雍正年间，迄今一百余载，馆内大小三院，前后两院，原有房二十余间。"据此，可知浮山会馆亦即五圣神祠，为山西浮山县在京商仕的聚会之所，创自雍正七年，中华民国时期尚活跃，会馆主要是神祠(祀关帝、财神、火神、酒仙、炉王)及演乐亭(戏台)，用作"事神和人"——即娱神娱人，协和同乡情谊。

戏曲图匾、照片

清精忠庙喜神殿戏曲壁画(照片)　精忠庙喜神殿供奉戏神，大殿四壁绘有梨园故事壁画，址在前门外珠市口东南侧东晓市西。建于清康熙年间，乾隆、嘉庆、道光年间均重修。清乾隆年间《重修喜神祖师庙碑志》载：清乾隆五十五年(1790)"油饰彩画"。清嘉庆、道光年间《重修喜神殿碑序》载，清嘉庆十七年(1812)"重修喜神阁三间，彩画油饰见新"。此壁画盖出自乾、嘉画士之手。全部壁画可分七幅，大小不等，是研究中国戏曲习俗及清中叶戏曲演出的重要形象资料。考其内容为：



一、《十二音神图》。喜神殿崇祀十二音神，按其牌位：(1)罗公远真君；(2)黄幡绰真君；(3)琴音绵驹真君；(4)龙吟王豹真君；(5)猿音石存符真君；(6)雷音孙登真君；(7)叶法善真君；(8)云音韩娥真君；(9)凤音阮籍真君；(10)虎啸秦清真君；(11)鸟音薛谭真君；(12)鬼音沈古之真君。此图所示，即十二音神形象。按旧时梨园界认为，老生嗓音应具备"小龙虎音"、"云音"、"鹤音"、"猿音"；净应具备"大龙虎音"、"雷音"；小生，正旦应具备"凤音"、

“云音”、“鬼音”。又以笛象征龙吟；笙象征凤啸；琴象征和风；鼓象征雷震。各音附会之音神，或为道家之士（罗公远、叶法善）；或为古代优伶（黄幡绰、韩娥）；或因传说而臆造——如“沈古之”来自于唐无名氏《啸旨》书载“古之善啸者”及“大沈”、“小沈”的发音方法，后世望文生义，乃以“沈古之”为鬼音真君；“石存符”则为五代石敬瑭时善歌者“符存审”之误。



二、《唐明皇梨园乐舞图》。本图所绘为唐明皇在梨花盛开的苑囿中观赏梨园乐舞的情景。

三、《唐明皇灯节神游图》。传说唐明皇正月十五赏灯，有道士叶法善作法，陪同明皇神游西凉府。明皇观赏西凉灯节，并作客于酒肆（《太平广记》引《集异记》、《仙传拾遗》）。本图所绘即此情节。

四、《梨园弟子演剧图》。此图最大，绘梨园弟子在宫外演剧场面。宫墙内唐明皇坐殿，宫中女眷分别在楼阁上、座台上隔墙看戏。宫外有一戏台，为图中主要部分。戏台高可逾人，三面观戏，柱间设勾栏。建筑形式为卷棚顶，有扮戏房。广场演出，台下平民站立看戏，侧畔设茶桌、茶摊，并有临时搭起的女眷看台。

五、《唐明皇客谈图》。此图甚小，绘唐明皇在楼阁中与叶法善谈话。园中梨花盛开，有侍从端礼盒送往阁中，阁楼上有女眷赏景。

六、《唐明皇观乐图》。绘唐明皇在便殿内欣赏乐工奏乐。乐工所用乐器有箫、笛、筚篥、笙、云锣、箜篌等。

七、《唐明皇游月宫图》。传说唐明皇于八月十五中秋节由叶法善陪同，神游广寒月宫。在月宫中听得《紫云曲》，欣赏月宫仙子舞蹈，归而作《霓裳羽衣》乐舞（《太平广记》引《集异记》、《仙传拾遗》）。本图所绘即此情节，并有唐明皇乘鹤仙之情景。

喜神殿于二十世纪五十年代拆除，现存民国十七年（1928）齐如山所摄壁画照片。部分画面曾载于《北京画报》、《南金杂志》、《剧学月刊》等。全部画面分载于中华民国二十一、二十二年（1932—1933）之《国剧画报》。

清诚一斋“京腔名伶十三绝”图匾（文献记载）　诚一斋，清乾隆年间南纸店，地处前门外廊房头条。据清杨静亭《都门纪略》“词场序文”及“翰墨门，诚一斋”注文，清初京都流行高腔（即京腔），乾隆时有“六大名班，九门轮转”。诚一斋请画家贺世魁绘“十三绝”图像悬于门额，以招徕顾客。“其服皆戏场装束，纸上传神，望之如有生气。观者络绎不绝”。图像已佚，唯余文字资料。今人王芷章《腔调考源》谓“京腔十三绝”演员与《都门纪略》载诚一斋图匾有所不同，分列如下：

诚一斋“京腔十三绝”图	王芷章考“京腔十三绝”
霍六	霍六(正生兼老生)
王三秃子	
开泰	
才官	
沙四	
赵五	
虎张	虎张(开口跳,即武丑)
恒大头	大头官(君王帽生)
卢老	
李老公	老公李三(脆生)
陈丑子	陈五子(正丑)
王顺	
连喜	连喜(花旦)
	池财官(武生)
	嘟噜胡(花白髯)
	杨大彪(红净)
	肉粥(花包)
	马年(黑净)
	唐喜儿(花面)
	王七爸(青衫)

清南府喜音圣母塑像(照片)　　喜音圣母为清代南府(升平署)供奉之戏神。塑像为坐式,着明式黄蟒,绣金龙,两旁塑侍童四人,着明式太监服,龛前置嘉庆、道光二帝之神牌。传说喜音圣母原为江淮盐商所蓄戏班之女演员,乾隆下江南时带回京城,纳为嫔妃,系嘉庆皇帝之生母。临终遗言"殁后须穿戏衣供奉"。遂塑像供奉于南府正殿,每年春秋致祭两次。



喜音圣母在南府(升平署)内几同戏神。"外学"演员人府须先向此像叩头,然后再向戏神祖师爷叩头。王瑶卿入廷承差时,即由升平署总管带领,先向此塑像叩头。中华民国元年(1912),喜音圣母塑像移往景山观德殿东边之小庙内,塑像现已不存,小庙亦毁,仅存中华民国二十一年所摄照片二张,照片上仅存侍童二人,原分别持拍板、笛子的二侍童已佚;案几上有嘉庆、道光两帝的牌位,照片因拍摄焦距不同,其中一像未将牌位摄入。照片分别载于中华民国二十一年《国剧画报》第一卷第七期和第九期。

戏 班 题 迹

密云古北口关帝庙戏台题迹　　戏台后台梁柱壁间保留戏班题迹甚多,依稀可辨。台后扩建处题迹:咸丰十一年庆春班;同治十二年吉庆班;光绪十九年四月廿三日安庆班;光绪廿一年公顺合班;光绪卅四年金顺合班;宣统三年苍(沧)州三胜金班及剧目《献瑞》、《斩子》、《池水驿》、《铁公鸡》。又有"三盛奎班"绘一折子,上题剧目《四峰山》、《五当山》、《闯山》、《走雪山》、《居口山》。民国廿八年北京兴义社,演员郭凤池、郭凤岐、郭凤鸣。题迹年代不明的又有永庆班、金顺班、京都大顺班、京东张各庄关德和班、密云三合班、前锋剧团(中华人民共和国建国后密云县公私合营剧团)、高阳剧团等等。以上班社大部分为民间梆子戏班。后台再次扩建处仅两处题迹:一九七五年五月七日滦平县评剧团;一九八一年五月七日密云县文化馆小分队。

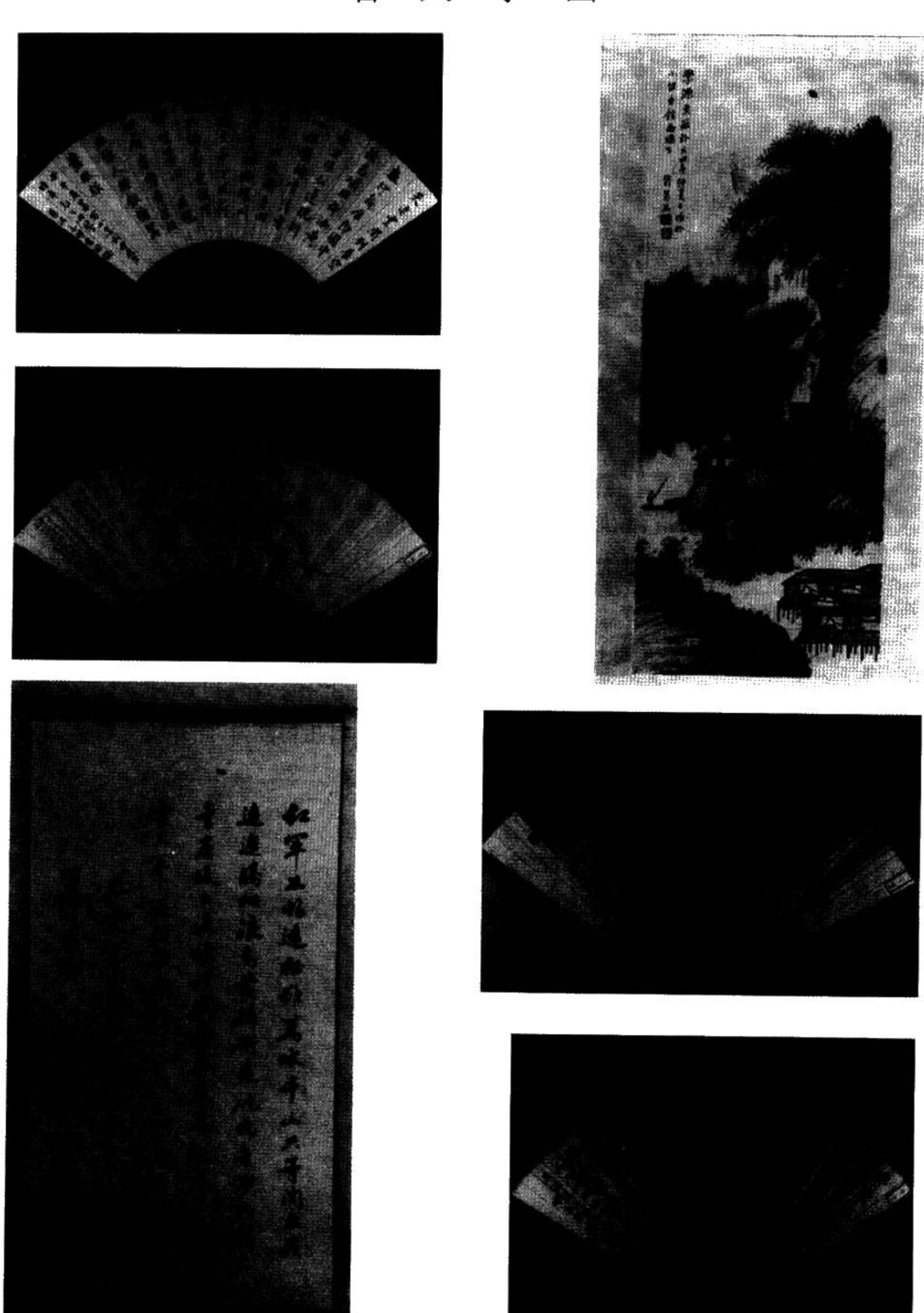
密云古北口瘟神庙戏台题迹　　后台残留戏班题迹,可辨的最早时间为清同治九年(1870)。戏班有河间府玉顺班、保定府饶阳县张村庆春班等,剧目有《龙凤配》、《六月雪》等。

门头沟西胡林村九圣庙戏台题迹　　此台梁架间以墨线勾绘戏曲人物白描十八幅。北壁粉墙有大字墨书题记:"《异闻录》,八月中秋唐明皇与申师游事(月)宫,玉露沾衣,金

风吹面。至府，榜曰‘广寒清虚’。身府，见有女子数十人淡装歌舞。驾返，万制霓裳羽衣曲”。又题：“且自寺观修而台以建，□□之由来久矣。第代远年湮，风雨摧残，上摇下漏，殊难献戏以妥神明。我村中父老于咸丰丁巳捐资修补，中春经始，仲夏落成，属余作文以记之，余观夫斯台之状也，面对古刹，背倚村间，巍巍炳炳，接汉冲虚，不惟有以肃观瞻，而且有以偿众志矣”。墨书布于四米高，四米宽之墙面。戏台后穰内侧绘有戏折，作旋风状形式展开。戏折上写有四十多个戏名，如：《滑□(油)山》。《□(算)粮》、《劈□》、《斗塞公》、《成亲》、《五福堂》、《审刺客》、《春秋配》、《五圣宫》、《三岔口》、《破洛阳》、《御果园》、《打鸾驾》、《芦花计》、《烧战船》、《拿长毛》、《平南京》、《训子》、《摔琴》、《骂殿》、《定军山》、《夺被窝》、《青蛇洞》、《访安道全》、《四郎探母》、《招亲》、《金凤桥》等。其中大部分为梆子声腔及京剧之历史性剧目，又有《拿长毛》、《平南京》属反映太平天国起义失败的时事性剧目及《夺被窝》之类民间风情剧目。对于研究咸丰年间北京地区戏曲状况具有文物价值。

延庆县中羊坊村泰山庙戏台题迹　后台残留戏班题墨甚多。有载时间者，如：“道光十九年”；“道光二十四年□月，柳沟城吉庆班，六月十八、十九、二十日在此一乐也”；“光绪三年，顺县，京都喜□班”。有载北京戏园者，如：“广和楼、天乐园、裕兴园、中和园、庆乐园、同乐轩、庆和园、广德楼、三庆园、庆顺园、广兴园、隆和园、芳草园、德胜园、阜成园”。有载感慨者，如：“来在中羊坊，教人好悲伤，正(整)日小米范(饭)，吃的茄子汤。任□□在(再)不来了。光绪拾九……”。有在上下场门内侧分别题词者，为“出场吉祥”，“进场如意”。

延庆县大泥河村龙王庙戏台题迹　前后台残留戏班题墨甚多。其涉及年月者如：“《春秋笔》、《反明□》、《五福堂》、《三定计》、万庆班，咸丰二年周七班主”；“咸丰捌年”；“京都咸丰九年，《白水滩》、《五党山》”；“大清同治二年七月初八日至拾一日止，京都西直门居住唱青衫子□明山在此一乐也。”又有光绪元年、二年、四年、十二年，廿九年等。涉及戏班大抵皆京都郊区及河北宣化、张家口、赤城地区民间班社，如“京都北安河村德顺和班”、“京都顺奎班”、“宣化府龙门……”“宣化府延庆州城北鲁家庄二先生班”、张家口太平庄无哧哈哒二位班主”、“赤城县记住老……”等等，又有“山西文邑高□□”。涉及戏班流动生活者如：“来在大泥河，腿(退)戏休愿(怨)我，驼(驮)箱驼(驮)不动，乏价礼(理)不合”；“一位迁客去长沙，远望长安不见家。黄鹤楼中吹玉笛；江城五月洛(落)梅花”等。



戏 曲 对 联

清颐和园德和园戏台

上层正匾:庆演昌辰

柱联:八方开域皆为寿,

兆姓登台总是春。

中层正匾:承平豫泰

柱联:七政衍玑衡,珠联璧合;

四时调律吕,玉节金和。

下层正匾:矑胪荣曝

柱联:山水协清音,龙会八风,凤调九奏;

宫商谐法曲,象德流韵,燕权养和。

清圆明园戏台对联

尧舜生、汤武净、五霸七雄丑末耳,伊尹太公便算一只要手,其余拜将封侯,不过摇旗呐喊称奴婢;

四书白、六经引、诸子百家杂说也,杜甫李白会唱几句乱弹,此外咬文嚼字,大都沿街乞食闹莲花。

清圆明园又一戏台对联

尧舜生、汤武净、桓文丑末,古今来几般妆点;

日月灯、山河彩、风雷鼓板,天地间一大戏台。

清紫禁城重华宫漱芳斋戏台

亭柱联:金掌露浮盘影动,

莲壶风送漏声迟。

匾额:风雅存(乾隆帝题)

殿堂联:天作宫庭传燕翼,

敬承堂构集鸿禧。(嘉庆帝题)

东侧看戏厅壁联:

瑞景琼楼开锦绣,

欢声珠阁奏云韶。

匾额:金昭玉粹(乾隆帝题)

清紫禁城倦勤斋戏台

亭台柱联：筹深南极应无算，

喜在嘉生兆有年。

清中南海纯一斋戏台

台联：水中楼阁浮青岛，

天上笙歌绕碧城。

台额：歌舞升平

清中南海清音阁戏台对联

宫商之外有神解，

律吕以来无是过。

清郑王府戏台对联

古往今来只如此，

淡妆浓抹总相宜。

匾额：澄心遣欲

（坐落今西单大木仓，现为国家教育委员会）

清孙公园戏台对联

地近春明，忆当年甥馆（笙管）清娱，几听后堂丝竹；

序先秋禊，幸此日师门暇豫，共陪高阁襜帷。

正乙祠戏台对联

八千场秋月春风尽消磨蝴蝶梦中琵琶弦上；

五百副金筝檀板都付与桃花扇底燕子灯前。

（坐落前门外西河沿中间路南）

浙绍乡祠戏台对联

地当韦杜城南，鼓吹休明，共效讴歌来日下；

人在枌榆社里，风流裙屐，恍携丝竹到山阴。

（坐落宣武门外虎坊桥东）

湖广会馆戏台对联

魏阙共朝宗，气象万千，宛在洞庭云梦；

康衢皆舞蹈，宫商一片，依旧白雪阳春。

（坐落宣武门外虎坊桥路口西侧）

安徽会馆戏台对联

安庐凤颍徽宁池太，滁和广六泗，八府五州，良士于于来日下；

金石丝竹匏土革木，宫商角徵羽，五音六律，新声袅袅入云中。

（坐落宣武门外后孙公园）

长沙会馆戏台对联

湖山积久生异人，藉此地鼓舞轩鼚，聊寄酬洞庭衡岳；

科目何尝无国士，愿诸君淋漓感激，安排作孝子忠臣。（清曾国藩撰）

（坐落崇文门外孝顺胡同）

粤西会馆戏台对联

渐展鸿规，睹竹苞松茂之才蔚起岩阿，尢冀厦广千间，颜欢寒士；

式歌燕喜，盼五岭三江之彦偕来日下，同听阳春一曲，涓饮乡人。

（坐落崇文门外鸾庆胡同）

山西会馆戏台对联

二百年来全盛日，况此地水陆所凑，自是名区，鼚乎鼓之，轩乎舞之，任抗节高歌，莫辜负城中丝管；

三千里外远游人，幸诸君晨夕过从，宛然同井，有酒酹我，无酒酤我，把离情别思，都付与汾上楼船。

（坐落崇文门外）

江西会馆戏台对联

江乡夙号文章节义之邦，即兹歌舞升平，教忠教孝；

都邑自是政事人民所会，忽尔楼台涌现，可观可群。

（坐落宣武门外大街路东）

织云公所戏台对联

弦管叶清商，响遏行云，拟更织天孙之锦；

笙箫翻丽曲，欢联投缟，应共开文举之樽。

（坐落崇文门外三里河大街路北）

酒业公会戏台对联

正直柳梢青，听三叠歌来，劝君更进一杯酒；

如逢李太白，便百篇和去，与尔同销万古愁。

（坐落崇文门外东柳树井大街）

铁业行戏台对联

装成千古化身，铁马金戈，总是坚心炼就；

演出一场关目，风情火性，无非巧手得来。

月明楼戏台对联

金榜题名虚似实；

洞房花烛假如真。

（坐落宣武门外永光寺西街）

京师和春部戏馆门外对联

和声鸣盛世；

春色满皇州。

广和楼戏台对联

学君臣，学父子，学夫妇，学朋友，汇千古忠孝节义，重重演出，漫道逢场作戏；

或富贵，或贫贱，或喜怒，或哀乐，将一时离合悲欢，细细看来，管教拍案惊奇。

匾额：盛代元音

广和楼大门对联：

广歌盛世，

和颂升平。

广和楼门旁对联

广演文明维新事迹；

和赓盛世上古衣冠。

门额：广寒声和

（坐落前门外肉市，今改广和剧场）

三庆园戏台对联

假像写真情，邪正忠奸，试看循环之理；

今时传古事，衣冠粉黛，共贻色相于斯。

（坐落前门外大栅栏路南）

文明园戏台对联：

强弱本俄顷，愿同胞爱国正宗，此日漫谈天下事；

古今无常理，结团体文明进步，他年都是戏中人。

（坐落前门外西珠市口大街路北，后改华北戏院）

天乐园戏台对联

指掌宏图，讲孝说忠，备衣冠演出炎凉世态；

明心宝鉴，尚廉崇节，凭面目作尽古今人情。

（坐落前门外鲜鱼口小桥，后改名“华乐园”，又改名“大众剧场”）

同乐轩戏台对联

作廿四史观，镜中人呼之欲出；

当三百篇读，弦外意悠然可思。

（坐落前门外门框胡同，后改同乐电影院）

中华园戏台对联

与百姓有缘，才至此地；

斯寸心无愧，不负斯民。

（坐落前门南天桥）

庆和园戏台对联

大千春色在眉头，寻编翠湲珠香，重游瞻部；

五万莺花如梦里，记得丁歌甲舞，曾醉昆仑。

（坐落前门外大栅栏路北）

富连成社后台祖师龛对联

喜连富连连连成就；

千代万代代代流传。

名伶徐文波（徐兰沅祖父）家祖师龛对联

梨园风和，从容万舞；

园亭春晓，长育群英。

清拔贡吴立甫撰戏台联

（一）

古今人何遽不相及；

天下事当作如是观。

（二）

凡事莫当前，看戏何如听戏好；

为人须顾后，上台终有下台时。

（三）

乾坤一场戏，请君更看戏中戏；

俯仰皆身鉴，对影莫言身外身。

吴恭享撰民国初元江西会馆庆贺演剧联

寿域寿人寿杯，春酒万寿；

新民新国新剧，舞台一新。

清纪昀撰戏台对联

尧舜生，汤武净，五霸七雄丑角耳，汉祖唐宗，也算一时名角，其余拜将封侯，不过捎旗打伞跑龙套；

四书白，五经引，诸子百家杂曲也，杜甫李白，能唱几句乱弹，此外咬文嚼字，都是求钱乞食耍猴儿。

清严问樵撰戏台对联

儒为戏，生旦净丑外副末，呼十门脚色，同拜一堂，重道尊师大排场，看破世情都是戏；

学而优，五六工尺上四合，添两字凡乙，共成七调，倡予和汝小伎俩，即论文行已兼优。

清谭嗣同撰戏台对联

何况到而今，即早生盛世唐虞，不过及早观梦幻；

明知终一散，剩片刻当场傀儡，自将苦口入笙歌。

清梁章钜集京师戏园对联

（一）

把往事今朝重提起，

破工夫明日早些来。

（二）

闻弦歌之声，贤者亦乐此；

见羽旄之美，乡人皆好之。

（原注：上联谓昆腔，下联则乱弹、武戏也）

（三）

或为君子小人，或为才子佳人，登场便见；

有时欢天喜地，有时惊天动地，转眼皆空。

（四）

稽古昔，毕类其人，贤以生为，趣由丑作；

托清闲，咸临此地，情随事感，曲有文听。

梁章钜录关帝庙戏台对联

顾曲小聪明，当日可怜公瑾；

挝鼓大豪杰，至今犹骂曹瞒。

严问樵赠金德辉（工度曲，向曾供奉景山）对联

我亦戏场人，世味直同鸡弃肋；

卿将狎客老，名心还想豹留皮。

戴恕行赠汪桂芬对联

（一）

桂林一枝，声价十倍；

桃花千尺，情韵双传。

（二）

辞南海十年，沐桂殿天香，称名恰好；

出西门一哭，比桃花潭水，相送如何。

赠王瑶卿对联

瑶月不同群玉色，

卿云常护谪仙身。

赠响九霄(田际云)对联

九天阊阖开宫殿，

万古云霄一羽毛。

赠王蕙芳对联

莫使英雄摧蕙质，

却从歌舞晤芳华。

赠汪笑侬对联

一肚皮不合时宜，下士闻道应大笑；

好颈项谁当斫去，外间大有人图侬。

汪笑侬自题对联

墨笑儒，韩笑佛，司马笑道，侬惟自笑也！

舜隐农，尧隐工，胶鬲隐商，伶亦可隐乎？

朱古微、罗瘿公赠梅兰芳对联

(一)

多以违时嫌老树，

生成解语即名花。

(二)

素女兰花难比艳，

王孙芳草欲同春。

(二)

闲翻兰谱多才子，

错认芳名唤小娘。

旅美华侨赠梅兰芳对联

四方王会夙具威仪，五千年文物雍容，茂启元音辉此日；

三世伶官早扬俊采，九万里舟船历骋，全凭雅乐畅宗风。

(注:1930年，梅兰芳赴美演出于纽约百老汇，引起轰动，旅美华侨兴奋至极，遂书成此联贴于戏台两旁檐的龙柱上。)

萧公远赠程艳秋对联

艳色天下重，

秋声海上来。

朱古微、罗瘿公赠程艳秋对联

(一)

独立莲花揽明月，

还将辻叶补秋云。

（二）

倾城绝艳男儿擅，

菊部阳秋姓氏新。

赠程砚秋收荀令香为徒贺联

玉润霜清，辉映程门三尺雪；

砚池秋水，平添荀令几分香。

孙肇圻赠荀慧生对联

（一）

华年慧思，

活色生香。

（二）

慧生须寻文字外，

生涯聊寄管弦中。

（三）

男儿聪慧过人，等是成名偏嚼曲；

我辈浮生若梦，何妨对酒复当歌。

（四）

慧心具画意诗情，倘许过江，名士岂宜遣菊部；

生性近舞衫歌扇，自然倾国，众香无语奉花王。

丁戊君赠韩世昌对联

（一）

鹊噪艳名魁菊部，

雁行新谱附蕲王。

（二）

玉树风流翩绝世，

樱桃星艳傍文昌。

赠小马五对联

马上琵琶催不去，

五中块垒自能清。

老舍赠萧长华寿联

桃李满天下，

梨园老寿星。

梅兰芳赠萧长华寿联

皓首朱颜登大耋，

阳春白雪作名师。

赵世辉赠赵荣琛对联

天下第一家赵赵；

菊部独秀者程程。

（注：旅美华人赵世辉为赵尔巽之子，曾拜于小生名宿程继先门下；赵荣琛为程砚秋弟子。二赵为二程门人。）

集戏名对联

白鹦鹉飞入牡丹亭，红梅枝上一捧雪；

紫琼瑶降生麒麟阁，金印楼头满床笏。

集演员名对联

（一）

小翠花、小翠喜，一文一武，一京一汉；

马连良、马连昆，同乡同姓，同教同科。

（二）

谭鑫培、谭小培、谭富英，祖孙三代，三代三生，衣钵真传，箕裘永绍；

言菊朋、言少朋、言慧珠，艺成一家，一家一业，声名远播，技术高超。

王泽生挽张二奎联

田舍奴我岂妄哉！忆顾曲当年，最难忘崔九堂前、歧王宅里；

广陵散今兹绝矣！访旧游何处，更休问贞元朝士、天宝遗民。

溥侗（红豆馆主）挽谭鑫培联

此曲几回闻，人间绝响广陵散；

暮春三月尽，江南忍忆落花时。

樊增祥（樊樊山）挽谭鑫培联

声名俱稀世之长，于今南内无人，偏又是落花时节；

沧海下扬尘之泪，从此广陵绝响，再休提天宝当年。

哈汉章挽谭鑫培联

为世界惜斯才，伤心羽换宫移，岂徒执桀失领袖；

是楚山钟奇气，太息曲终人杳，更谁优孟仿衣冠。

王瑶卿挽谭鑫培联

人千秋曲亦千秋，鲤庭燕寝，与令子交订弟昆，泰山梁木，伶界同推，溯论声论容论艺，高歌白雪，独擅鸿名，后起望谁归，牛耳执来四十载；

公一梦我还一梦，凤阁铙班，继长庚赏邀帝后，沧海桑田，劫尘忽变，忆赐珍赐膳

赐金，忝附青云，共蒙豢养，先朝恩未报，龙髯攀去九重天。

刘喜奎挽谭鑫培联

老伶工不愧龙头，听咀嚼宫商，万里流传成韵事；

弱女子也随骥尾，叹描摹钗扇，一时倾倒总浮名。

皖北灾民挽谭鑫培联

享年七秩，四海名扬，万舞在宫廷，共叹君梨园绝调；

登高一呼，众山响应，千金集顷刻，竞苏我梓里沉灾。

陈师曾挽陈德霖联

众里笙竽谁比数，

晚有弟子传芬芳。

王瑶卿挽陈德霖联

平生风义兼师友，

一别音容两渺茫。

王长林挽陈德霖联

桃李蔚新英，尽属公门培植；

楩楠储伟器，咸归大匠准绳。

梅兰芳挽陈德霖联

木坏山颓，十日迟归悭一诀；

情深调合，廿年亲炙剩千哀。

尚小云挽陈德霖联

往日仰师程，先生云亡悲菊部；

崇朝惊噩耗，老成凋谢痛虞歌。

余叔岩挽陈德霖联

与先君为莫逆交，当年少小趋庭，相攸忝附东床选；

恨斯世无长生术，此日凄凉返驾，营奠难伸半子情。

溥侗（红豆馆主）挽陈德霖联

享盛名五十年，妆成自写心所悟；

培桃李百余辈，结习笑我同无边。

袁克文挽汪笑侬联

（一）

本来七品命官，革职原为唱捉放；

此去三堂会审，看君真个骂阎罗。

（二）

国破家亡，几见人来哭祖庙；

世荒时乱，再看我去骂阎罗。

张伯驹挽余叔岩联

谱羽衣霓裳，昔日偷听传李謨；

怀高山流水，只念顾曲识周郎。

白杨挽梅兰芳联

悼一代巨星殒落，举世无限伤感；

幸满台桃李新生，梅艺万古长青。

李苦禅挽荀慧生联

梨园万树花开日，

荀公妙韵闻九天。

李洪春挽荀慧生联

临暮年而心哀惜髫龄故友，

忆音容以致敬悼当代专家。

福芝芳挽荀慧生联

晚年遭暴力，受尽折磨，惨境恍同尤二姐；

拨乱逢盛世，欣看昭雪，流派承继有红娘。

黄苗子、郁风挽荀慧生联

艺苑留英范，

人间殛四凶。

黄胄挽荀慧生联

艺坛千秋业牡丹留香春常在，

临风百回泪水痕墨气咏好音。

迟金声、言少朋挽马连良联

博采众长，独抒己见，洞达世情成巨匠；

三千桃李，一代宗师，常留珠玉在人寰。

张伯驹挽福芝芳联

并气同芳，八宝芝兰成眷属；

还珠合镜，九天梅福是神仙。

张文涓挽福芝芳联

母仪垂则，艺苑声高，追怀内助英贤，合与梅王同不朽；

鹤驾凌风，瑶池旆返，共仰全归福寿，堪齐德耀永扬芬。

许姬传挽言慧珠联

惊梦埋玉，洛水神悲生死恨；

还巢失凤，游园遥想牡丹亭。

戏曲界人士为田汉得到昭雪赠挽联

地望尊李杜，怨飒飒寒风，吹落长庚，空教南国相思伤楚引；

天意悯阮嵇，化涔涔春雨，雪澍遗恨，忍听北濡击筑慨燕歌。

杂　　项

四喜班弟子铸八卦大铁香炉铭文　在樱桃斜街梨园新馆内。炉高尺余，为圆肚形，直径亦在一尺以上。文作四喜班信士弟子人名，共七列。每列七名，今多剥落，其可考出者如下：

张宗孔　刘进公　朱永祥　章廷阳　王□才　王玉山　曹德丰　吕怀德　叶玉奎　张连明　王沛如　黄荣贵　朱永寿　朱玉贵　刘超龙　□尚俭　王福庭　叶春华　藩茂兰　□□泰　张如松　王顺敬　高凤林　李占鳌　文大龄　徐有至　陈茂才　李荣青　李玉林　周润贵　张廷贵　姚福

按上列各人，惟“李占鳌”又见道光十七年《春台义园碑记》中，则此炉当系道光初年者。

张次溪《北京梨园金石文字录》

《上元夫人》提纲　《上元夫人》乃梅兰芳于中华民国七年(1918)上元节时，在北京香厂新明大戏院初次上演的新编剧目。当时轰动九城，盛极一时。此剧取材于《汉武帝外传》，内容歌舞并重，绚丽可观。当晚闭幕后，拍摄“承华殿”一场舞台照一张，后刊登于《国剧画报》第一卷第五期封面上。除梅兰芳饰上元夫人外，陈德霖饰王母、程连喜饰法婴、荣蝶仙饰郭密香、姚玉芙饰董双成、朱桂芳饰段安香、程砚秋饰许飞、王凤卿饰汉武帝、李敬山饰太监，其余为斌庆社学生所饰。至民国二十一年上元节，梅特在北京前门外中和戏院上演两场，是时陈德霖、程连喜、李敬山等已去世，由王琴侬、姜妙香等担任其角色。此提纲乃演出时张贴在后台上场门内，写明全剧场次及每场出场演员所扮演之角色等，以供演员上戏时之参考。现存中国艺术研究院戏曲研究所。

周恩来给程砚秋的信　程砚秋同志：我在你的入党志愿书上，写了这样一段意见：砚秋同志，在旧社会，经过个人的奋斗，在艺术上获得相当高的成就，在政治上坚持民族气

节，这都是难能可贵的。解放后，他接受党的领导，努力为人民服务，政治上积极要求进步，这就具备了入党的基本条件。他的入党申请，如得到党组织批准，今后对他的要求，就应该更加严格。我曾经对他说，在他被批准为预备党员期间，他应该努力学习，积极参加集体生活，力图与劳动群众结合好，继续克服个人主义思想作风，并且热心传授和推广自己艺术上的成就，以便提高自己的阶级觉悟，发扬为劳动人民服务的精神。现在把它抄送给你，作为我这个介绍人，对你的认识和希望的表示。

周恩来

1957.11.13

程砚秋给周恩来的复信　您的珍贵指示和对于我的愿望，感到兴奋极了，想了多日，不知应用何语言来回答。您再三说三十年没有介绍人入党了。请放心吧，我永久忠诚遵守党的一切，有信心为人民在工作，不会使您失望的。专此敬复

周恩来总理同志台鉴

程砚秋　谨启

1957.12.3

喜(富)连成科班的内部组织、职员表、教师名单及所授课目、训词、梨园规约

内部组织

喜连成时称科班，到富连成时称富连成社，其内部组织分述如下：

(一)本社为社长制。班主(俗称东家)只负财政上供给，享受营业盈余，一如普通商家之东家，不过问社中行政。社内一切事务，由社长负责处理。但遇重要事项及社中应行改革之事，照例在年终祭神时，东伙及全体管事职员聚会讨论来年全年事宜时，商议决定。不及待诸年终会议，而社长又不肯负责擅行决定的，则由社长随时与班主商决之。班主对社务有何意见，亦可随时与社长商议施行。

(二)社长之外，设各部门职员，辅佐社长总理社务，所司之事及其名称如下：

1.管事　管事直接辅佐社长办理社务。但其所司事务，亦多因时因地而异。对社长之职务，有代理权。社长不在社内时，遇事得由管事相机处理。

2.执事　执事俗呼治事，又名文武行头，也系辅佐社长办事的，但其权限有别于管事，只对台上演剧负重大责任。监场(行话谓之“看场子”，指挥、监视演员在台上演戏)，催场(演员在后台扮戏时，或有过早过晚的情况，执事恐其误事，或催之迅速，或遏之使缓)，皆执事之责任。余如某戏宜令某人扮角色，某人司某事(指“搭架子”、“扮形儿”等而言)，某戏宜自某处始，某戏宜至某处止，某场宜长(行话谓之“马后”，即令演员在台演剧时，不可速毕，以便后场角色扮戏)，某场宜短(行话谓之“马前”，即令演员速完之意)，有时因时间关

系，得减去一场或数场，俱由执事相机决定。至一剧之用龙套、下手、英雄、官将若干，上下手宜多宜少，以及一切零碎角色或添或减，均由执事酌量办理。有时戏中角色因故请假，或临时未到，应以何人代替，亦由执事的酌办。执事有文武执事之分，文执事的职责偏重文戏，武执事则偏重武戏。

3.经励科　经励科（俗呼“头儿”）的职守有对内对外之别。对内，辅助社长办理事务，又为社长及社内一切职员间之传达。其职权与管事、执事有别，不管角色演戏。对外偏重交际。如在戏园演戏或堂会演戏，所有与前台或演堂会本家之交涉，虽由社长及管事主持，但由经励科传达言语。这是经励科的职责。如演戏与戏园办账（即算账）时，由经励科查点上座人数。

4.教师科　班中的教师，对社中学生负责传授戏剧之责。教师长于那一行当，即教适合这一行当的学生。有时一教师教数角，亦有数教师合教一戏的。教练武功的教师（行话谓之“看功”），监视学生练习武功（如抄手、跟头、小翻）。

5.会计庶务　会计员经营社中财政收支，开戏份，保管金柜。庶务负责料理伙食，置办什物。本社只派一人兼理会计庶务，设助理员一人辅佐办事。

6.教育班　设教育班，教授学生学普通课程如国语、三民（即三民主义）、算学、简明历史等。

7.场面主任　俗称“场面头”。场面虽是另一行，但也归戏班附设。每七人为一堂，即打鼓、胡琴、月琴、南弦（兼堂鼓）、大锣、小锣、水钹等。富连成的场面有三四堂之多。场面主任经管场面用人行政，负场面全责。

8.箱头　戏班后台职务最复杂的是箱头。箱头管辖“四执交场”。所谓“四执”，即大衣箱、二衣箱、盔头箱、旗把箱，主其事者曰箱倌（俗称“管箱的”）。“交”的意思，是指催戏、打台帘、扛砌末等。“场”的意思是指检场而言。以上皆后台之重要职员，缺一不可，统称之曰“四执交场”，总其事者，谓之箱头。早年扛砌末，系另一行，不受箱头支配，在富连成社，统由箱头调遣。

9.其余杂役　社中除以上职员外，尚有成衣、理发、厨司、杂役等。

二、职员表

（一）社长：叶春善、叶龙章（一九三五年起）。

（二）管事：萧长华、苏雨卿、宋起山、萧连芳。

（三）执事：李喜泉、孙盛文、许盛奎（以上为文执事）、刘喜益、郝喜伦、王连平、张连宝（以上为武执事）。

（四）教师：萧长华、苏雨卿、宋起山、郭春山、沈春奎、沈文成、郭德顺、王喜秀、刘喜益、

郝喜伦、萧连芳、张连福、王连平、张连宝、张盛禄、孙盛文等。

(五)经励科人员:叶雨田、张海波、杨子成、李少泉。

(六)教育班主任:傅佩芝。

(七)场面主任:唐宗成。

(八)箱场领袖:韩文成。

管事、执事和教师等每月薪金三、五十元不等。每天演戏,还有“牙笏彩钱”。所谓牙笏彩钱,就是每有通知,均用牙笏书写,当天所演戏目,也用水牌书写,都由管事人书写,所以要分彩钱,每到年终,主要老师另有馈赠,最高者如萧长华老先生每年八百元,其余三二百元不等。这钱并不固定,要看每年盈余多少而定,并须征得班主财东同意。一般只要社长提出,财东无不同意。

社长月薪和年终馈赠,比其他人高一些,每天分戏份也较高。

喜连成创始以来的教师及所授课目

姓　名	担任科目
萧长华	生旦净末丑
苏雨卿	青衣
罗燕臣	武功武戏
宋起山	武功
韩乐卿	净
蔡荣桂	老生
范福泰	武戏
汤明亮	武戏
徐宝芳	小生
萧长荣	花旦
王月芳	老生
叶福海	净
贾顺成	武功
徐天元	武旦
王福寿	文武老生
茹莱卿	武生
杨万清	武生
姚增禄	文武净

朱玉康	武戏
郭春山	昆腔花旦、丑
赵春瑞	武戏
董凤岩	武生
严耕池	秦腔
勾顺亮	秦腔
郭德顺	场面兼授曲
李凤云	秦腔
江顺仙	古装花衫小生
曹心泉	昆腔
丁　俊	武戏
乔惠兰	昆曲旦、小生
李寿山	昆腔
王长林	文武丑
沈荣奎	净
沈文成	武工
谭春仲	老生
张增明	武生
侯喜瑞	武生、净
叶德凤	净
刘喜益	武戏
雷喜福	老生
阎喜林	开场戏
金喜堂	花旦
郝喜伦	武戏
王喜秀	老生
萧连芳	花衫、小生
王连平	武戏
张连宝	武工
李连贞	青衣
刘连湘	武旦

张连福　　老生

孙盛文　　净

张盛禄　　老生

陈世鼎　　旦

李庆喜　　场面兼授曲

苏盛琴　　旦

李盛泉　　老旦

耿世忠　　生、末

叶盛章　　文、武丑

阎世善　　武旦

薛盛忠　　武净

王盛意　　花旦

段富环　　武打

黄桂秋　　青衣、花旦

盖春来　　文、武生

张玉峰　　武丑

赵美英　　旦

第一科教师：

萧长华、苏雨卿、宋起山、罗燕臣、韩乐卿、范福泰、汤明亮、徐宝芳、萧长荣、王月芳、叶福海、李寿山、勾顺亮、严耕池、李凤云、李庆喜。

第二科教师：

萧长华、苏雨卿、宋起山、贾顺成、王福寿、杨万青、徐天元、姚增禄、茹莱卿、朱玉康、赵春瑞、郭春山、叶福海、蔡荣桂、王月芳、侯喜瑞、勾顺亮、严耕池、李寿山、李庆喜。

第三科教师：

萧长华、苏雨卿、宋起山、贾顺成、蔡荣桂、董凤岩、赵春瑞、丁　俊、郭春山、叶福海、李寿山、侯喜瑞、刘喜益、雷喜福、王喜秀、金喜堂、刘连湘、王连平。

小三科教师：

萧长华、苏雨卿、蔡荣桂、江顺仙、乔惠兰、宋起山、贾顺成、丁　俊、郭春山、刘喜益、雷喜福、金喜堂、王连秀、王连平、萧连芳、叶福海。

第四科教师：

萧长华、苏雨卿、宋起山、贾顺成、郭春山、叶福海、刘喜益、雷喜福、金喜堂、王喜秀、王连平、萧连芳、王长林、张玉峰、蔡荣桂。

小四科教师：

萧长华、苏雨卿、宋起山、贾顺成、郭春山、叶福海、刘喜益、雷喜福、金喜堂、王喜秀、王连平、萧连芳、王长林、张玉峰。

第五科教师：

萧长华、苏雨卿、宋起山、曹心泉、郭春山、沈荣奎、郭德顺、刘喜益、郝喜伦、萧连芳、王连平、李连贞、张连福、张连宝、孙盛文、张盛禄。顾问：尚小云、高富远、尚富霞。

第六科教师：

萧长华、苏雨卿、宋起山、郭春山、沈文成、沈文成、沈荣奎、刘喜益、郝喜伦、萧连芳、王连平、张连福、张连宝、孙盛文、张盛禄、陈世鼎、李盛泉、苏盛琴、叶盛章、耿世忠、薛盛忠、阎世善。顾问：尚和玉、梅兰芳、姚玉芙。

第七科教师：

萧长华、萧连芳、王连平、宋起山、宋富廷、段富环、薛盛忠、张盛禄、萧盛萱、王盛意、李盛泉、陈世鼎、盖春来、黄桂英、赵美英。顾问：高庆奎、尚和玉、九阵风、叶盛章。

第八科教师与七科同。

八科学生入科，随与七科学生混合演出，充当龙套、上下手等角色。入科多者三年，有的只一二年，科班即行解散。

喜（富）连成科班训词（即学规）

传于我辈门人，诸生须当敬听。自古人生于世，须有一技之能。我辈既务斯业，便当专心用功。以后名扬四海，根据即在年轻。何况尔诸小子，都非蠢笨愚蒙。并且所授功课，又非勉强而行。此刻不务正业，将来老大无成。若听外人煽惑，终久荒废一生。尔等父母兄弟，谁不盼尔成名。况值讲求自立，正是寰宇竞争。至于交结朋友，亦在五伦之中。皆因尔等年幼，哪知世路难行。交友稍不慎重，狐群狗党相迎。渐渐吃喝嫖赌，以至无恶不生。文的嗓音一坏，武的功夫一扔。彼时若呼朋友，一个也不应声。自己名誉失败。方觉惭愧难容。若到那般时候，后悔也是不成。并有忠言几句，门人务必遵行。说破其中利害，望尔日上蒸蒸。

（一）要养身体。凡是一个人，乃秉天地之气所生，父母身体所养。生下一个人来，就应在世界上做事，何况我们这些指身为业的人。什么叫指身为业哪？就是自己去谋生计。假如家里有钱，用不着自己。我们既是个男子汉，本应当自食其力。俗语说，自己的钱，吃的香，嚼的香。你想身子若是不强壮，时常病病歪歪，什么事都不能做，那不如同废物一样吗？就拿我们这梨园行儿说吧，唱文戏的身子要是不强壮，嗓子如何能好的了。武行身子不强壮，还能打的了武戏吗？所以自己必须要把身子看的极贵重，千万不可自己毁坏。并且还有许多的事，全仗着身子哪。养家立己，孝敬父母，这都是一个人应做的事。故此养身体，

最是要紧的。

（二）要遵教训。师傅、先生与父母所告诉的话为教训。小孩子差不多总都是贪玩的心盛。师傅、先生所说的话，总都是叫你们不可贪玩，趁着现在年轻，脑力正足的时候，多多学点本领要紧。怎么样的练功夫，怎么样可以成名，怎么样可以有饭食，怎么样的交朋友，怎么样是好，怎么样是坏，像这样的话，你们小孩子家一定是不喜欢听喽。可知道古人有两句俗语呀，良药苦口利于病，忠言逆耳利于行。这两句话怎么讲呢？比如有一个人吧，得了病啦，自然是得吃药喽。药哪儿有好吃的呀。药虽然是不好吃，吃下就可以治病。有病若是不吃药，如何能好的了呢？这就叫作良药苦口利于病。要说忠言逆耳利于行这句话呀，可就更说不尽啦。反正是我做事要是不对，人家才说我，告诉我。那肯说我、告诉我的那样的人儿，就可以拿他当师傅看待。可是这么，差不多的外人谁肯说呀，自然是师傅、先生与父母。所以师傅、先生与父母的话，必须要记在心里。这就叫作遵教训。

（三）要学技艺。技艺，就是自己的本领。我的本领好，定然人人说起，都要夸奖，某人某人的本领真好。不论是做那一行儿，人家越夸我好，我是越要比人还得好。这叫做精益求精。千万不可人家一夸我好，我自己觉得我的本领是真好，某人某人他不如我。你尽想不如你的那些人啦。你就没想想，比你好的人还多的多哪。你们必须明白，学本领没有个完的时候。要是说到这儿呀，可就是得自己用心研究啦，师傅领进门，修行在个人。师傅教导我之后，我自己再去用私功夫，渐渐的就习惯成自然了。那才有长进哪。俗语说，行行出状元。你们总晓得吧。你们既是入了这一门，就得研究这一门的学问。还有几句用功夫必须遵守、最要紧、最忌讳的言语，你们门人等务必要时时刻刻的记着：

最要十则：要分平上去入；要分五方元音；要分尖团讹（颚）嗽；要分唇齿喉音；要分曲词昆乱；要分徽湖两音；要分阴阳顿挫；丹田须要有根；唱法须要托气；口白必须要沉。

最忌四则：最忌倒音切韵；最忌喷字不真；最忌荒腔两调；最忌板眼欠劲。

（四）要保名誉。一个人的名誉，是最要紧的。名誉好，人人说起来，都夸奖他好。名誉不好，人人说起来，总都不喜欢他。凡是一个人，为什么叫人家不喜欢呢。这就是不论什么事，自己想着是件好事，然后再做。要不是好事，可就做不得。要是做了，自己的名誉，可就坏啦。所以得保护自己的名誉。

（五）戒抛弃光明。光阴，就是一天一天过日子。凡是一个人，也不过活上数万多天，这算岁数大的。自落生以来，到十岁以内，自然是小孩子家，好歹全不知道喽。这十年的光阴，已经是白费啦。若到二十岁，就耽误啦。若再到三四十岁，以后呢，简直就算是个无用的人啦。所以不论做什么事，就在十岁至二十岁这几年的时候，记性也好，脑力也足。为什么小时候记性好脑力足呢？就是心里头没有外务所染，学什么都记得住。你们生在十岁里外的时候，要不趁着这年幼练功夫，学本领呀，哎呀，恐怕到了明白要学本领的时候，再学呀，可

就全记不得了。所以这几年的时候，很要紧，很要紧，千万不可把它抛弃了。

（六）戒贪图小利。世界上贪图小利的人最多。古人有两句俗语，贪小利，受大害。就是贪小便宜吃大亏。不但银钱叫做利，是有便宜的事，都叫做利。天下的事，那儿有许多的便宜，必有害处。故此便宜不可贪。

（七）戒烟酒赌博。烟酒赌博，这三件事，是于人无益的。有志气的男子汉，是决不为的。因为他最容易把人染坏了。先拿喝酒说吧，又容易伤身体，又容易耽误事，又容易得罪人，又容易坏自己的名誉。再说吃烟，比喝酒的坏处也不小。要是说赌钱哪，哎呀，你想哪一家的富贵是赢来的。哪一家的子孙有成就是赢来的。所以赌钱这一条道儿，丧德败家极了。

（八）戒乱交朋友。交朋友，是最要紧的一件事情啦。你们长大成人，还能够不交朋友吗。朋友虽然得交，然而千万不可乱交。未曾交这个人，先访访这个人的历史，他是哪行人，他所做的都是什么事，是好是歹，名誉如何，他所交的，都是哪等人物的朋友，自己酌量酌量再交。所谓居必择邻，交必良友。居必择邻，就是住街坊，须要搭那正人君子的街坊；交必良友，就是交那正人君子有用的好朋友。什么叫做有用的好朋友哪，就是我做了什么不对的事，他肯说我，我说什么不对的话，他肯告诉我，我做功课有什么不好的地方，他肯教导我。那就是与自己贴近的人。像这样有恩于我的朋友，必须要报答他。要糊涂人一想，怎么某人净说我呀，我是实在不愿意听，慢慢的可就拿他当做不知心的外人啦，不免就要疏远他。把这样的人一疏远哪，自然就没人拘管着我啦。日久天长，那奉承我的人可就来了。当时自己哪儿知道，他是有心奉承我哪。这一奉承我啊，就不免有心要盘算我。处处的奉承我，处处的捧我，不论做了什么不对的事，他都捧着说我做的对，不论说了什么不对的话，他都说我说的对。应该这么说，所谓甜言蜜语哄死人不偿命，真所谓短刀药酒，蜜饯砒霜。要是把这样的人当作自己贴近的人，那可就糟啦。所以交朋友若看不出是好人歹人，有个脑袋，就拿他当心腹人，倒把真正的好人，扔在一边，将来一受害就不小。我若是受什么样子的害处，千万可别忘了我是怎么受的。以后若要再遇见这样的事，就可以比较出这是件好事还是件坏事来啦。所以俗语说，有恩者须当报，受害不可忘。交朋友能够不慎重吗？

以上八务，乃为人处世之利害，关系至重。切要知世态炎凉。前四条，是必须学它：后四条，是千万不可学它。今特详细列出，望尔众生等均各自遵守。现在门人甚多，讲演一时不能普及，特此粘悬，以为后戒。

梨园规约

临场推诿（革除）。临时告假（同上，缓留，如有特别事故，不在此例）。在班思班（永不叙用）。在班结党（责罚不贷）。临时误场（责罚）。背班逃走（追回，从重惩罚，不留）。夜不归宿（责罚）。夜晚串铺（重责，罚跪）。偷窃物件（重罚，不留）。设局赌钱（责罚）。口角斗殴（责罚）。倚强压弱（责罚）。克扣公款（责罚，不叙用）。无事串班（责罚）。歇哑叭工（如

辞班，责罚)。扮戏耍笑(责罚)。扮戏懈怠(责罚)。当场开搅(责罚)。错报家门(责罚)。台上翻场(责罚)。当场阴人(责罚)。混乱冒场(责罚)。登台卸场(责罚)。台上笑场(责罚)。

最要：

后台不要犯野蛮。撞闯祖师龛、銮驾、供器桌，斗殴拉帐(桌)，摔牙笏，砸戏圭，犺人名牌，抢箱板等情，一律罚办不贷。

后台座位管理各有次序，不得乱扰。管事人坐帐桌。催场人、上下场，坐后场门旗包箱。生行坐二衣箱(靠、铠、箭衣、裤衣、裤、袄、马褂、僧衣、茶衣、绦带归二衣箱)。贴行坐大衣箱(喜神、牙笏、蟒(袍)、官衣、裙子、斗篷、女裤、裙子、开氅、云肩、坎肩、汗巾、腰带、绢子、扇子、朝珠归大衣箱)。净行坐盔头箱(盔、巾、冠、帽、翎尾、蓬头、发须、髯口、增容网子、水纱、牛角钻、懒梳妆等，归盔头箱。玉带，羽扇等盔头由大衣箱兼管)。末行坐靴包箱(即三衣箱。胖衣、水衣、垫片、青袍、卒挂、女跷、龙套等，俱归三衣箱管理)。武行上下手坐把子箱。丑行座位不分。此外，后台还有：彩匣桌(勾脸应用颜彩金银粉一切等物)、梳头桌(梳头应用一切器具)、后场桌(管理一切小把子、小彩砌等件)。

最忌：

后台不得坐箱口。大衣箱上不准睡觉。箱案(在箱子上另放一个案子称箱案)不得坐人(大衣箱最重要)。不得两脚磕箱。上玉带不得白虎(即左为青龙、右为白虎，上玉带时，必须从左往右插，从右往左插内行人称之为白虎)。后台不准晃旗。加官、财神、喜神、各脸不得仰面，戴脸不准照镜说话。戴王帽遇草王盔，不得同箱并坐。扮关公、神佛角色须要净身。后台不得作闲事。净行不得舔彩条。生行忌落髯口。贴行忌掭头、吊跷、落裤。贴行扮戏，不得赤背。扮相不得丢头忘尾。扮戏不得吃烟。后台不得张伞(伞指雨具或雨盖)。后台不准弈棋。后台不得合掌。后台不准搬膝。前台不准言更(更读经之音)。后台不准言梦(梦读兆字音)。青龙刀、白虎鞭、火髯、魁星脸、神鬼脸、一切大样刀具如大枪、斧、戟、牛金镋、盘龙棍、大小槊、降魔杵、大纛旗，灵官鞭、鬼头刀、雷公锤、钻、彩匣、朱笔等件，不得乱动，如犯重责。

后台责任：

生末行扮加官。净行扮财神。净丑扮魁星。武行扮雷公。上下手穿形(上手穿龙形、鹤形、猫形、驴形，一切大形。下手穿虎形、狗形、狐形、鼠形，一切小形)。九龙口(指打鼓)言公(指可以说公平话)。生净行言公。领班人调查。丑行调查。武行头掌刑。管伙食人掌刑。丑行开笔勾脸。生净行上香开戏。

以上规条。内分最要、最忌、责罚、秩序、坐位、责任各款，详细列出。我辈同人，各宜遵守，不得自误。官工日期，不得私自彩唱。违者按例重责不贷。

叶龙章《喜(富)连成科班的始末》

喜(富)连成学生人学程序及坐科生活

一、入学程序

喜(富)连成招收学生，并无定期，也没有现在这样的招生广告，一般在前一科入学将

近两年的时候，招收新生。这种办法，内行人均已知晓，所以大约每隔两年，就有人相继来科班接洽新生入学。入学要经过考核，有时随来随考。

无论内行子弟与外行子弟，要入科班，均需经介绍人保送。介绍人大都须与东家、社长或社内职员有相当友谊的。

学生由介绍人或内行家长送来时，都要经过社长、总教习和主要文武老师考试。首先观察形象、体型、健康情况。有的内行子弟已会几段戏，就要他吊嗓子，试唱一两段。外行不会唱的。则由老师领唱一两句。教他试学。有的不会学唱，只好叫他喊喊“一”、“啊”，“呔”几声，然后再叫他跟着老师念几句话白。看他发音是否正确，以及口型怎样；还叫他念几句尖团字，看他口、齿、舌有无毛病。最后再看他腰腿是否灵活，由老师示范几个动作，让他学学看。考试后回家，听候通知。考毕，社长、总教习、各老师研究评定，认为可取的，通知家长带学生来入学。但这还不算正式学徒，还必须经过一段时间（三个月至半年），认为确属可造就之材，再通知家长来社订立契约（俗谓之“写字”），这才算是科班正式学徒。各教师认为毫无可取的，则通知介绍人，将学生领回。

学生家长与社订立契约时，须觅妥善保人，共同签名画押。契约格式，系用红纸折，外面书写“关书大发”四字，折内文曰：“立关书人×××，今将×××，年××岁，志愿投于×××名下为徒，习学梨园生计，言明七年为满，凡于限期内所得银钱，俱归社中收入，在科期间，一切食宿衣履均由科班负担，无故禁止回家，亦不准中途退学，否则由中保人承管。倘有天灾病疾，各由天命。如遇私逃等情，须两家寻找。年满谢师，但凭天良。空口无凭，立字为证。立关书人×××画押。中保人×××画押。年月日吉立。”

入科年龄，在六岁以上，十岁以下。内行子弟在家已学过几出戏的，年龄稍大，也可以入科，有时出师年限还可缩短。

二、坐科生活

学生入学后，在此期间，谓之“坐科”。必须遵守社中的规则训条。

学生入科后，饮食、衣帽鞋袜，均由社中供给，每日并发给大铜子（那时以花铜板为主）一枚，可买烧饼油条各一个，名为饽饽钱，又称小份钱。能够登台的，按其在台上的所演角色大小及表演情况如何，分别涨小份。涨小份没有固定时间，只要台上有进步，私下守纪律，由主管老师提出，经社长审核，随时增涨，最高的达到二十大枚。学生有疾病时，医药均由社中供给，病重的可由家长将学生接回家中休养。

……（以下从略）

叶龙章《喜（富）连成科班的始末》

喜（富）连成学员名单（共八科）

第一科（喜字）：雷喜福、武喜永、赵喜贞（别名云中凤）、赵喜魁、陆喜明、陆喜才（别名

小德子)、康喜寿、李喜泉(别名盖陕西)、吴喜年、阎喜林、李喜龙、王喜秀(别名金丝红)、王喜利、陈喜光、陈喜兴、梁喜方、张喜虹、陈喜山、郝喜桐、金喜棠(别名海棠花)、何喜春、刘喜义、张喜海、梁喜华、彭喜泰、时喜文、裴喜莱、应喜芝、周喜如、高喜玉(另名元元旦)、李喜年、金喜武、管喜森、李喜安、周喜增、侯喜瑞、钟喜久、穆喜忠、武喜贵、迟喜珠、牛喜明、马喜连、郭喜庆、刘喜升、武喜长、曲喜源、郝喜伦、张喜良、谢喜银、张喜广、吴喜昆、田喜丰、张喜汶、王喜元、王喜翠、彭喜凤、张喜和、律喜云、梁喜祥、王喜乐、张喜公、钱喜卿、孙喜恒、张喜槐、王喜顺、段喜盛、耿喜斌(别名小百岁)、陈喜荣、李喜兰、徐喜延、王喜禄(别名小粪处)、李喜楼、陈喜德。

第二科(连字):高连甲、马连昆、赵连城、骆连翔、马连良、赵连升、宴连功、刘连荣、韩连宴、张连洲、杨连森、何连涛、钟连鸣、唐连诗、张连嵩、方连元、王连阔、姜连彩、于连沛、曹连孝、常连惠、高连登、宝连和、陈连盛、徐连仲、王连奎、张连福(别名小金红)、罗连云、诸连顺、常连安、常连贵、李连双、刘连湘、程连喜、萧连芳、苏连汉、高连弟、姚连增、李连英、陈连清、常连琛、金连寿、于连泉(别名小翠花)、王连平、梁连柱、崇连卿、郭连颐、金连玉、高连峰、冯连思、于连仙(别名小荷花)、杨连禄、张连庭、陈连虹、廉连颇、英连杰、高连海、郝连桐、白连科、张连林、赵连华、张连芬、王连浦(别名小金钟)、殷连瑞、李连贞、周连钟、张连宝(别名小宝成)。

第三科(富字):沈富贵、邱富棠、耿富斌、杨富茂、李富秋、王富祥、程富云、傅富铭(别名笑而观)、白富爵、杜富隆、刘富轩、宋富寿、方富元、贾富通、张富相、赵富台、陈富涛、李富臣、阎富林、荣富华、任富宝、盛富通、王富鼎、李富珍、苏富恩、段富环、庆富馀、马富禄、赵富荣、陈富瑞、陈富康、樊富顺、孙富德、张富农、翟富先、青富如、曹富勋、茹富兰、张富举、尚富霞、高富远、刘富诗、翟富奎、奎富光、谭富英、杨富业、龚富洪、董富庆、青富秀、宝富合、韩富信、赵富春、张富芬、高富山、高富权(别名七岁丑)、苏富旭、陈富芳、陆富安、英富谦、李富阔、冯富润、茹富蕙、范富喜、钱富川、唐富尧、何富清、宋富廷、张富良、叶富和、刘富溪、冯富堃、张富藻、刘富玉、寿富耆、吴富琴、张富友、高富厚、董富村、李富万、张富盛、李富斋、董富莲、杜富兴、那富荫、李富仁、付富国、程富存、董富森、王富涌、罗富声、白富年、姚富才、张富利、张富深、赵富成(别名小鸣钟)、苏富宪。

第四科(盛字):李盛斌、苏盛彻、李盛佐、王盛海、孙盛芝、刘盛通、李盛国、贯盛习、贯盛吉、黄盛仲、罗盛公、罗盛才、徐盛安、高盛虹、方盛臣、孙盛芳、李盛成、孙盛辅、叶盛章、李盛佑、萧盛瑞、赵盛湘、刘盛道、张盛侯、许盛奎、罗盛远、黄盛涌、周盛铭、张盛利、朱盛业、朱盛祥、赵盛璧、叶盛茂、孙盛文、孙盛武、冯盛洪、穆盛楼、刘盛常、萧盛萱、殷盛勤、郝盛群、陈盛德、朱盛陶、孙盛云、鲍盛启、林盛竹、王盛如、王盛意、叶盛兰、冯盛全、陈盛泰、韩盛岫、刘盛莲、何盛清、薛盛忠、邱盛月、海盛阔、侯盛伯、裘盛戎、戴盛来、钱盛川、李盛荫、朱盛龄、张盛禄、董盛世、郑盛厚、魏盛有、张盛馀、吴盛宝、邱盛华、杨盛春、毛盛荣、马

盛勋、董盛村、苏盛贵、苏盛轼、李盛藻、谭盛英、浦盛艾、韩盛信、徐盛昌、钰盛玺、张盛有、吴盛恩、陈盛霞、李盛泉、杨盛清、马盛雄、全盛福、陈盛荪、王盛芝、冯盛和、刘盛仁、徐盛达、关盛明、杨盛梓、吴盛珠、赵盛台、朱盛富、高盛麟、翟盛庆、朱盛康、杨盛维、吴盛修、许盛玉、许盛仙、马盛龙、董盛平、艾盛蒲、李盛秋、于盛龙、仲盛珍、董盛喜、陈盛菊、景盛广、南盛山、王盛涛、苏盛琴、罗盛公、胡盛岩。

第五科(世字):傅世兰、袁世海、罗世鸣、张世谦、李世有、冯世宁、李世奇、张世桐、陈世鼎、江世玉、华世丽、袁世涌、刘世臣、叶世长、朱世富、傅世云、徐世光、刘世恒、徐世和、班世超、何世通、陈世铎、陆世聚、马世昭、刘世勋、耿世忠、朱世友、张世万、朱世良、吴世甫、贾世珍、马世禄、李世祥、张世宗、方世铸、刘世联、艾世瑞、李世香、徐世亮、朱世魁、李世源、耿世华、姚世茹、李世瑞、苏世詹、郭世仪、王世袭、屈世远、虞世仁、贾世福、张世年、程世杰、王世玺、苏世武、罗世汉、阎世善、李世斌、鲍世平、柏世顺、赵世璞、时世宝、王世钢、郭世恩、陈世权、张世惟、韩世植、沙世鑫、苏世卿、徐世延、鲍世希、张世本、苏世文、赵世汉、刘世厚、殷世增、刘世昆、江世升、陈世鼎、邱世配、李世庆、罗世宏、迟世恭、詹世辅、陈世峰、张世侯、王世祥、谢世安、郭世芬、李世信、张世孝、叶世茂、赵世德、薛世龄、谭世英、杨世群、张世深、杨世椿、曹世嘉、郭世钧、王世栋、迟世尉、谭世秀、俞世龙、毛世来、王世昌、张世鹏、费世威、刘世庭、陈世佐、石世三、金世贵、张世成、高世寿、高世泰、李世林、裘世戎、李世琦、李世章、余世澄、迟世敬、赵世璧、沈世佑、沈世启、阎世喜、李世芳、马世啸、艾世菊、陈世宽、朱世业、刘世坤、阎世乐、徐世彩、徐世辛、诸世禧、谭世润、朱世木、于世文、李世润、萧世佑、王世续。

第六科(元字):谭元寿、茹元俊、黄元庆、刘元彤、白元杰、黄元忠、吴元发、徐元珊、李元瑞、白元鸣、尚元茂、赵元湘、曹元弟、殷元贵、殷元和、刘元汉、阎元靖、杨元才、张元智、蒋元荣、马元麒、孙元增、娄元廷、张元尚、张元秋、哈元章、刘元敏、李元玉、陈元昌、陈元碧、孙元彬、孙元波、张元礼、刘元凯、刘元鹏、张元奎、李元春、范元濂、芦元仁、芦元义、王元芝、李元宸、庹元长、王元信、王元纲、王元禧、杨元勋、王元锡、张元珍、樊元吉、刘元太、李元年、高元峰、高元阜、周元伯、刘元亨、余元龙、李元盛、孟元伟、邢元令、李元睦、高元升、于元海、郭元汾、李元芳、李元功、罗元昆、姚元秀、茹元惠、高元虹、慈元善、钱元通、杜元田、冯元亮、雷元硕、王元清、王元赞、王元英、王元礼、庆元祥、于元海、马元禄。

第七科(韵字):冀韵兰、张韵啸、凌韵霄、徐韵昌、高韵升、夏韵龙、贾韵隆、关韵华、韩韵杰、钳韵宏、郭韵申、张韵斌、曹韵清、乔韵如、朱韵德、翟韵奎、甄韵福、张韵增、刘韵成、陈韵曾、陶韵林、扎韵祥、苏韵衡、高韵芬、王韵通、王韵达、刘韵亭、常韵久、赵韵甫、王韵虎、郭韵和、赵韵秋、郭韵恩、郭韵华、赵韵莲、张韵山、郭韵蓉、周韵芳、关韵文、关韵武、刘韵虹、夏韵寿、李韵章、张韵良、邵韵明、谭韵戎(后改名韵寿)、贾韵兴、李韵铭、白韵涛、阎韵喜、李韵达、萧韵田、茹韵英、郭韵桐、关韵贤、刘韵荣、陈韵永、张韵涌、吴韵英。

第八科（庆字）：陈庆增、张庆良、叶庆荣、叶庆先、王庆玉、卢庆海、韩庆升、江庆涛、沈庆福、姜庆芬、赵庆侠、武庆勇、白庆虹、许庆奎、朱庆芳、李庆喜、侯庆功、祝庆寿、柏庆松、阎庆善、杨庆椿、郝庆天、徐庆山、富庆长、诸庆顺；王庆祥、刘庆馀、范庆兰、范庆英、田庆忠、陈庆良、张庆江、。

叶龙章《喜（富）连成科班的始末》

中华戏曲专科学校教师、职员、学员名单

职　　员

校长：焦菊隐、金兆棪。

副校长：林素珊、李伯言。

教务处：李伯言、林素珊（兼主任）、胡效生、牛博田、关楚材。

训育处：郭瑞甫（主任）、丁怡仲、李国伟、金树田、贺锡九、张兆义、马益斋、赵锡九、陈宽云（女）、陈秋（女）、蒋婉如（女）。

实习处：沈三玉（主任）、赵树人。

事务处：张体道、王思齐（文书）、胡玉生（会计）、李显庭、张松甫（庶务）。

戏曲改良委员会：翁偶虹（主任）、焦积光、洪厚田。

校医：张国良。

教　　师

老生教师：蔡荣贵、王荣山、李洪春、马连良、张连福、鲍吉祥、陈少武、高庆奎、朱德奎、张盛禄、杨宝忠、包丹庭。

武生教师：丁永利、张玉峰、曹玺彦、迟月亭、沈三玉、钱富川、诸连顺、方玉珍。

小生教师：姜顺仙、吴彩云、冯惠林、石小山、包丹庭、唐荣祥、狄春仙。

旦行教师：张彩林、郭际湘、余玉琴、律佩芳、王瑶卿、王幼卿、王惠芳、孙怡云、阎岚秋、程砚秋、吴富琴、朱桂芳、何喜春、诸茹香、张善亭、陈丽芳、程玉菁。

老旦教师：文亮臣、刘俊峰、庆谱亭、时青山、徐寿琪。

净行教师：讷绍仙、朱玉康、张焕庭、张春芳、胜庆玉、沈福山、霍仲三、陈富瑞、范宝亭、孙盛文、沈三玉、程永龙。

丑行教师：郭春山、陆喜才、孙小华、罗文奎、沈杰林。

武功教师：王仲元、张春瑞、吴玉玲、张春山、刘佩永、毕亭森、李春益、张善亭。

昆曲教师：曹心泉、沈福海、汪子良、陈一斋、沈玉斌、马宝明、霍文元。

音乐教师：郝荫棠。

文化课教师：华粹深（语文）、吴晓铃（语文）、陈墨香（戏曲史）、佟晶心（戏曲史）、翁偶虹（戏曲常识）、齐卫莲、徐凌霄、马文彩、徐伯轩、郭道明（法语）、胡倩（英语）、牛傅田（日语）。

学　生

德字班：赵德普（丑）、郭德仁、（武净）、洪德佑（武净）、赵德钰（净）、傅德威（武生）、李德彬（小生）、许德清（老旦）、许德贵（老旦）、吴德成（武净）、董德林（丑）、王德昆（丑）、王德俊（净）、郭德宪（武净）、吴德贵（武丑）、陆德忠（武生）、陆德昌（丑）、高德仲（武丑）、高德松（净）、王德元（武净）、萧德寅（武净）佟德新（老生）、关德咸（老生）、宋德珠（武旦）、秦德宗（老旦）、何德亮（武生）、何德励（老旦）、张德良（武净）、张德治（武生）曹德润（武生）、赵德勋（武净）、杨德锡（武丑）、万德铭（武丑）张德来（武净）、王德溥（丑）、何德保（武净）、王德吟（丑）、庸德正（武丑）、何德庆（老生）、李德儒（净）、吴德振（小生）、王德山（武生）、纪德林（音乐）、谭德芬（女，青衣）、陈德英（女，花旦）、邓德芹（女，刀马旦）、张德兰（女，青衣）、张德蕙（女，花旦）、魏德芳（女，青衣）、何德芸（女，花旦）。

和字班：王和霖（老生）、周和桐（净）、萨和成（武净）、萨和章（武净）、李和曾（老生）、李和保（武旦）、成和连（武净）、徐和才（小生）、王和意（丑）、包和光（音乐）、李和宗（老旦）、叶和来（老生）、叶和辛（丑）、齐和昌（武生）、萧和鸣（老生）、萧和翔（净，现名英翔）、张和元（丑）、李和春（净）、张和铮（老生）曹和雯（青衣）、李和帅（青衣）、郭和涌（老生）、韩和玉（武旦）、徐和廷（小生）、王和裕（武净）、樊和彦（老生）、卢和声（小生）、王和琨（武净）、贺和琪（青衣）、李和云（武生）、李和芳（女，青衣）、金和茗（女，花旦）。

金字班：王金璐（武生）、何金海（武生）、李金鸿（武旦）、江金爵（武生）、袁金凯（武生）、袁金锦（武净）、沈金波（老生）、朱金琴（老生）、郭金光（武丑）、郭金元（武净）、高金儒（小生）、何金盘（武生）、邓金昆（武净）、于金骅（丑）、张金元（武生）、谭金增（老生）、张金梁（丑）、张金柱（丑）、牟金铎（净）、林金培（老生）、储金鹏（小生）、黄金璧（武净）、李金棠（老生）、刘金昌（净）、宋金声（武生）、马金律（净）、马金仁（武生，现名崇仁）、马金庸（净）、赵金钟（丑）、赵金铮（小生）、李金友（小生）、李金和（丑）、周金福（老生）、周金铭（老生）、唐金祥（音乐）、王金铃（青衣）、陈金彪（武旦）、胡金涛（武生）、李金泉（老旦）、庚金群（音乐）、关金森（音乐）、殷金振（武丑）、赵金年（老生）、任金祥（净）、杨金胤（老生）、马金桂（老生）、李金海（音乐）、窦金友（净）、郝金锐（武生）、沈金启（武生）、冯金延（武净）、王金毅（老生）、陈金胜（小生）、何金宽（丑）、白金城（武生）、刘金春（净）、何金保（武丑）、王金瑛（武生）、王金彦（老生）、哈金增（净）、李金瑞（丑）、张金峰（净）、李金林（丑）、王金寿（老生）、朱金钊（老生）、任金庆（老旦）、张金煜（武净）、魏金瀛（小生）、张金永（老旦）、赵金纯（净）、邓金桑（老生）、马金武（武生）、赵金蓉（女，青衣）、王金兰（女，青衣）、周金莲（女，花旦）、李金苓（女，青衣）、冯金芙（女，青衣）、李金萱（女，花旦）。

玉字班：孙玉祥（老旦）、王玉敏（老旦）、刘玉亭（老生）、张玉禅（武生）、米玉文（武生）、金玉书（音乐）、张玉皋（老生）、翟玉绅（武净）、王玉瑚（丑）、王玉海（武净）、施玉新（武生）、施玉吉（武丑）、赵玉璜（小生）、刘玉群（青衣）、程玉焕（武净）、程玉仪（武丑）、程玉俊（净）、

黄玉振(武生)、张玉岑(小生)、朱玉安(丑)、费玉策(净)、邓玉铮(净)、杜玉春(武丑)、延玉哲(武生)、贺玉钦(武生)、冯玉增(丑)、于玉光(丑)、韦玉贯(老旦)、金玉田(老生)、王玉聪(武生)、符玉恭(老生)、白玉霄(老生)、金玉恒(丑)、王玉让(净)、赵玉民(老生)、姚玉刚(小生)、吴玉文(丑)、茹玉成(丑)、关玉和(老生)、张玉良(老生)、许玉铭(武旦)、张玉涛(武旦)、赵玉菁(女,青衣)、赵玉萍(女,青衣)、白玉薇(女,花旦)、侯玉兰(女,青衣)、秦玉香(女,花旦)、王玉芹(女,花旦)、王玉苓(女,花旦)、李玉茹(女,花旦)、李玉芝(女,青衣)、吴玉蕴(女,花旦)、张玉英(女,青衣)、黄玉芳(女,花旦)、黄玉若(女,青衣)。

永字班:金永越(净)、赵永泉(净)、张永贤(净)、贺永瑛(老生)、姬永周(武生)、陈永玲(花旦)、余永岩(老生)、翟永乐(丑)、夏永龙(净)、曹永清(老生)、李永惠(武生)、胡永斌(武生)、黄永敬(武净)、黄永庚(丑)、王永乾(武生)、葛永维(丑)、张永骥(净)、于永洪(武生)、周永刚(武净)、韩永杰(武生)、马永超(武丑)、裴永绪(武旦)、鄂永康(音乐)、刘永琛(武生)、杨永智(老旦)、杨永俊(老生)、王永德(小生)、侯永彪(丑)、李永琦(老生)、何永仁(丑)、刘永祥(净)、侯永扬(净)、王永琦(老生)、狄永瑄(老生)、景永成(净)、高永生(武生)、徐永向(净)、高永奇(老生)、刘永志(净)、吴永基(老生)、张永善(老生)、王永珊(武旦)、刘永才(武净)、骆永信(武净)、侯永喜(丑)、白永涛(武丑)、常永庆(武旦)、陶永琨(武旦)、李永林(丑)、张永汉(净)、冀永琏(武旦)、冀永瑜(老生)、尹永熙(小生)、陈永龄(丑)、田永庆(武生)、周永珂(老生)、高永麟(武生)、李永香(老旦)、马永菡(女,花旦)、李永兰(女,花旦)、李永茵(女,花旦)、周永兰(女,青衣)、高永蒨(女,花旦)、郑永蘅(女,花旦)。

王金璐《回忆中华戏曲学校》

各戏园演出戏报附表

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
天乐茶园	玉成班	宣统二年(1910)10.19(义务夜戏)	朱如云《法门寺》,张玉峰、九阵风、高月秋《青石山》,十三红《南天门》	撷华书局印,21×22.25(厘米,下同)红色
		宣统二年(1910)11.22(义务夜戏)	朱如云《宇宙锋》,九龄童《钓金龟》,张玉峰、九阵风、张玉兰《金山寺》	同上
		民国二年(1913)7.20	小菊仙、高月秋《花蝴蝶》,梅兰芳《女起解》,王蕙芳、孟小如、胡素仙《银空山·回龙阁》	同上

（续表一）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
天乐茶园	玉成班	民国二年(1913)8.14	小菊仙《狮子楼》，瑞德宝、郝寿臣《华容道》，孟小如、梅兰芳《桑园寄子》	同上
		民国二年(1913)9.3	小菊仙《打渔杀家》，郝寿臣《审李七》，孟小如、梅兰芳、谢宝云《秋胡戏妻》	同上
		民国二年(1913)11.9	小洪福《定军山》，胡素仙《彩楼配》，孟小如、麻穆子《洪羊洞》	同上
		民国二年(1913)11.11	周凤鸣《文昭关》，高月秋、小菊仙《花蝴蝶》，胡素仙《探亲家》	同上
	翊文社	民国三年(1914)2.5	路三宝、胡素仙《得意缘》，贾洪林、王惠芳《浣花溪》，孟小如《天雷报》	同上
		民国三年(1914)5.16	瑞德宝《伐东吴》，胡素仙、贾洪林《御碑亭》，孟小如、梅兰芳《武家坡》	同上
		民国三年(1914)6.3	小洪福《捉放曹》，胡素仙《六月雪》，梅兰芳、孟小如、王惠芳《银空山·回龙阁》	同上
		民国三年(1914)6.21	郝寿臣《下河东》，孟小如、王惠芳《乌龙院》，梅兰芳、王惠芳、田雨农、瑞德宝《混元盒》	同上
		民国三年(1914)8.1	小洪福《定军山》，孟小如、梅兰芳《汾河湾》，李瑞林、云中凤、赵喜奎《水晶宫》	撷华书局印，21×22.5红色
		民国三年(1914)9.2	瑞德宝《战长沙》，杨瑞亭《群英会》，梅兰芳《彩楼配》，孟小如《奇冤报》	撷华书局印，21×22.5，浅米色

（续表二）

场所	班社	时　　间	主　演　及　剧　目	备　　注
天乐茶园	翊文社	民国三年(1914)10.11、	小洪福《辕门斩子》，筱菊仙《摇钱树》，孟小如《黄金台》，胡素仙、瑞德宝《九更天》。	新北京指南出版，撷华书局印行，其他同上
		民国四年(1915)5.3	吴彩霞《母女会》，田雨农《长坂城》，王凤卿、王惠芳《汾河湾》，王瑶卿《儿女英雄传》	同上
		民国四年(1915)5.4	吴堃芳、郝寿臣《下河东》，王瑶卿、王惠芳《能仁寺》，王凤卿《朱砂痣》	同上
		民国四年(1915)8.6	郝寿臣《连环套》，薛兰芬《别宫》、《祭江》，汪笑侬《战成都》	撷华书局印，21×22.5，粉红色
	德坤社	民国五年(1916)5.28	小四喜《铁弓缘》，金凤楼《斩黄袍》，王素兰《蝴蝶杯》，王玉如、周燕亭《桑园寄子》	同上
		民国五年(1916)7.24	小五峰《六月雪》，小惠芬《洪羊洞》，丁菊仙《失街亭》，宋毓卿《朱砂痣》	同上
	崇雅坤社	民国五年(1916)10.10	李伯涛《取成都》，刘玉环《点状元》，王金奎、王玉如《法门寺》	23×20，绿色
		民国五年(1916)12.15	贾润仙《托兆碰碑》，王素兰《戏凤》，白素忱《朱砂痣》，李伯涛、王金奎《失街亭》	23×20，粉红色
		(民国五年)(1916)10.18	白素忱、王金奎《法门寺》，董素梅《翠屏山》，王素兰、王玉如《打棍出箱》	23×20，绿色
	翊文社	民国三年(1914)9.2	郝寿臣《连环套》，杨瑞亭《群英会》，梅兰芳《彩楼配》，孟小茹《奇冤报》，田雨农、杨瑞亭、胡素仙、瑞德宝《嘉兴府》	撷华书局印，23.3×20.6，白色
	荣庆社	民国七年(1918)	陶显庭《装疯》，王树云、王益友《千里驹》，郝振基《安天会》，韩世昌《昭君出塞》，马凤彩、王金锁、白云亭《通天犀》	20×26 粉红色

（续表三）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
庆乐茶园	庆和坤社	民国四年(1915)6.17	赵铁山《浣纱记》，李翠芬《紫霞宫》，刘秀卿《南天门》，王小香《血手印》，金桂莲《蝴蝶杯》，金凤云《洪羊洞》，小荣福《拜寿算粮》，鲜灵芝《罗章跪楼》，赵紫云、小月来等《潞安州》	新北京指南出版，撷华书局发行代印20.7×23.4，粉红色
庆乐茶园	庆和坤社	民国四年(1915)9.24	小金元《忠保国》，姜小培《双官诰》，小达子《江东计》，小月来、王小舫《挑华车》，陈虎娴《钓金龟》，金桂莲《大劈棺》，张小仙《小放牛》，金凤云、于筱霞《武家坡》，小兰英《洪羊洞》带《盗骨》，刘喜奎、赵紫云《战宛城》	21×23.7，其余同上
庆乐茶园	庆和成坤社	民国四年(1915)10.25	小月来、王奎官《白水滩》，花宝玉《拜寿算粮》，于筱霞《母女会》，金凤云《托兆碰碑》张小仙、金桂莲、金月梅《独占花魁》	21.1×23.4，其余同上
庆乐茶园	正乐社	民国四年(1915)12.26.	高月霞、王三黑、尚小云、刘凤奎《嘉兴府》，七岁红，金灵芝《牧羊卷》，王景山、八岁红《摩天岭》	20.6×23.4其余同上
庆乐茶园	正乐社	民国四年(1915)12.28.	刘凤奎、王三黑、方鸿寿《飞叉阵》，尚小云《赶三关》，王景山、八岁红《恶虎村》，金灵芝《法场祭夫》，韦三奎、尚小云、王三黑《义烈奇缘》	21×23.2其余同上
庆乐茶园	正乐社	民国四年(1916)1.4	方红寿、王三黑、刘凤奎《青石山》，王三黑《极乐院》，尚小云《玉堂春》，王景山、八岁红《冀州城》	20.8×23.2，其余同上

（续表四）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
庆乐茶园	正乐社	民国五年(1916)1.15	王三黑、刘凤奎《挑华车》，石韫玉《桑园会》，金灵芝、七岁红《汾河湾》，尚小云《白蛇传》，金灵芝、王景山、八岁红、尚小云《大溪皇庄》	21×23，其余同上
		民国五年(1916)3.4	陆凤山、陈璧云《打金枝》，王三黑《独虎营》，金灵芝《血手印》，尚小云《宇宙锋》，王景山、八岁红《冀州城》	新出警察法令汇纂，撷华书局代印。20.8×23，土黄色。
		民国五年(1916)3.6	一阵风《男三战》，王三黑《金锁阵》，小凤台《花子拾金》，金灵芝《拜寿算粮》，尚小云《马蹄金》，王景山、八岁红《凤凰岭》。	21.4×23.6，梅红色。其余同上
		民国五年(1916)3.17	刘凤奎、王三黑、陈璧云《长坂坡》，吴少霞《问樵闹府》，金灵芝《忠孝图》，尚小云《别皇宫》，筱双喜《三河县》	21.2×23.6，其余同上
		民国五年(1916)4.15	刘凤奎、王三黑、方鸿寿《红门寺》，小莲卿《浣纱记》，金灵芝《女起解》，沈三玉、尚小云、王三黑、刘凤奎《取金陵》	21.3×23.3，其余同上
		民国五年(1916)4.30	金灵芝《忠孝牌》，王三黑、刘凤奎《一箭仇》，吴少霞《托兆碰碑》，吴铁庵《钓金龟》，王三黑、尚小云、韦三奎《义烈奇缘》	21×23.3，粉红色其余同上
		民国五年(1916)5.23	王三黑《花蝴蝶》，金灵芝《忠孝牌》，刘凤奎、方鸿寿、尚小云、刘彩云《长坂坡》	20.8×23.5，其余同上
		民国五年(1916)6.5	高月霞、韩桂喜《贪欢报》，方鸿寿《金锁阵》，小莲卿、吴少霞《搜孤救孤》，金灵芝《女起解》，吴铁庵、小凤台《托兆碰碑》，沈三玉、刘彩云、尚小云，王三黑《五花洞》	21×23，其余同上

（续表五）

场所	班社	时　　间	主　演　及　剧　目	备　　注
庆乐茶园	正乐社	民国五年(1916)6.14	沈三玉、方洪寿、王三黑《铜网阵》，金灵芝《帅府招亲》，尚小云《彩楼配》，刘凤奎、王三黑、高月霞《战宛城》，吴铁庵《失街亭》	21.3×23.5，梅红色。撷华书局代印
		民国五年(1916)6.15	沈三玉、方洪寿、王三黑《飞叉阵》，金灵芝《拜寿算粮》，尚小云《宇宙锋》，吴铁庵《洪羊洞》，王三黑、方鸿寿《赵家楼》	21×23.4，粉绿色。其余同上
		民国五年(1916)6.16	方洪寿、王三黑、刘凤奎《连环阵》，金灵芝《少华山》，尚小云《祭长江》，吴铁庵、小凤台《捉放曹》，方鸿寿、王三黑、高月霞《巴骆和》	20.8×23.3其余同上
		民国五年(1916)6.17	方洪寿、王三黑、刘凤奎《红门寺》，金灵芝《回龙阁》，尚小云《桑园会》，一阵风、王三黑、沈三玉《青石山》	21×23.4，其余同上
		民国五年(1916)6.18	方洪寿、王三黑、沈三玉《战坡口》，金灵芝《春秋配》，尚小云《赶三关》，吴铁庵《黄金台》，刘凤奎、方鸿寿、王三黑、沈三玉《翠凤楼》	21×23.7，粉红色。其余同上
		民国五年(1916)6.26	一阵风《男三战》，金灵芝《女起解》，尚小云《武家坡》，金灵芝、王三黑、沈三玉、吴铁庵、尚小云、吴少霞《溪皇庄》	20.8×23.8，其余同上
		民国五年(1916)7.1	方洪寿《磐河战》，金灵芝《回龙阁》，尚小云、小凤台《法门寺》，方鸿寿、王三黑、刘凤奎《金钱豹》	21.×23.5，其余同上
		民国五年(1916)7.2	王三黑、方洪寿《盘肠大战》，吴少霞、刘彩云、小连卿《献长安》，金灵芝《南天门》，王三黑、尚小云、韦三奎《佛门点元》，吴铁庵《洪羊洞》	20.8×23.2，其余同上

（续表六）

场所	班社	时　　间	主 演 及 剧 目	备　　注
庆乐茶园	正乐社	民国五年(1916)7.3	刘三瑞《金雁桥》,金灵芝《蝴蝶杯》,尚小云《桑园会》,沈三玉、王三黑、一阵风《青石山》	20.8×23.8,其余同上
		民国五年(1916)7.4	小凤台《二进宫》,金灵芝《三疑计》,韦三奎,王三黑、方鸿寿、沈三玉《大名府》	20.8×24,其余同上
		民国五年(1916)7.12	王三黑《金锁阵》、吴少霞《八义图》,金灵芝《少华山》,尚小云、陆凤山、小凤台《二进宫》,方鸿寿、王三黑、刘凤奎《四杰村》	20.8×23.5,其余同上
		民国五年(1916)7.15	李洪奎《李陵碑》,陆凤山《文昭关》,王三黑、方洪寿、高月霞《巴骆和》,王三黑、尚小云、沈三玉《娘子军》	20.8×23.4,土黄色。其余同上
		民国五年(1916)7.19	李洪奎《奇冤报》,吴少霞、方洪寿《阳平关》,沈三玉《对刀》、《步战》,尚小云《武家坡》,一阵风、王三黑、沈三玉《青石山》	20.8×23.3,粉绿色。其余同上
	群益社	民国五年(1916)8.11	赵云田《浣纱记》,小菊仙、程少余《贾家楼》,小菊奎、小菊仙、张玉峰《花蝴蝶》,白牡丹、孙佩亭《美龙镇》,瑞德宝、高庆奎《战长沙》,崔灵芝、马全禄《宋金郎》	20.8×23.7,其余同上
		民国五年(1916)9.29	赵云田《举鼎观画》,高庆奎《武家坡》,小双喜《摩天岭》,小马五、张黑、沈华轩、崔灵芝、白牡丹、程少余、钱宝奎《大溪皇庄》	20.8×23.4,其余同上
		民国五年(1916)10.1	高庆奎、白牡丹《胭脂虎》,方宝奎、程少余《收关胜》,孙佩亭、张黑、小双喜、张玉峰《铜网阵》,陈子田《武家坡》,马俊山、沈华轩、张荣奎《冀州城》	20.7×23.2,其余同上

（续表七）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
庆乐茶园	群益社	民国五年(1916)10.5(白天)	马俊臣《目连救母》，高庆奎《乌盆记》，程少余、小菊仙《九龙杯》，小双喜、崔灵芝《同恶报》，沈华轩、陈子田、马俊山《白马坡》	21.1×23.7，其余同上
		民国五年(1916)10.5(夜戏)	马俊山《断后》，小双喜《花蝴蝶》，崔灵芝《玉堂春》，黄润卿、路三宝《樊江关》，小菊仙、陈子田、沈华轩、程少余《八大锤》	21×23.2，其余同上
		民国五年(1916)10.19(日场)	赵云田《取成都》，马俊臣《滑油山》，陈子田、马俊山《托兆碰碑》，高庆奎、沈华轩、张荣奎《过五关斩六将》	21×23.2，其余同上
		民国五年(1916)12.24(日场)	张来奎《琼林宴》，麻穆子、小双喜、陈玉霖《四杰村》，陈子田《桑园寄子》，马俊山、沈华轩、高庆奎《濮阳城》	21.2×23，其余同上
庆乐园	诚庆社	民国十一年(1922)4.9	王菊芳、沈三玉、马振奎《金沙滩》，沈华轩、傅小山、方宝奎、李寿山《连环套》，筱翠花、德珺如、慈瑞全《鸿鸾禧》，贯大元、尚小云、朱素云、诸如香《四郎探母》	20.2×23.3，粉红色
庆乐戏院		民国二十八年(1939)1.20	李万春《十八罗汉收大鹏》(自编自演)	37×26.3同上
民乐茶园	群益社	民国四年(1915)四月十一日(5.24)	钱福才《梵王宫》，小菊仙《挑华车》，孙佩亭《宁武关》，马俊卿《搜孤救孤》，崔灵芝《蝴蝶杯》，十二旦《大洛阳桥》	撷华书局发行，23×20.8，红色

（续表八）

场所	班社	时　　间	主演及剧目	备　　注
民乐茶园	群益社	民国四年(1915)7.25	葫芦红《战太平》，夏德升《滚钉板》，小双喜《蚂蜡庙》，孟蒲斋《黄金台》，孙佩亭、崔灵芝《玉虎神坠》，马俊卿《八义图》	粉色，其余同上
		民国四年(1915)8.8	张鑫奎(探阴山)，孙喜云《六月雪》，李顺来《蚂蜡庙》，马俊山《洪羊洞》	23.1×20.5，其余同上
		民国四年(1915)8.9	葫芦红《反塘邑》，张鑫奎《五台山》，小双喜《摩天岭》，冯黑灯《刺巴杰》	23.2×20.5，其余同上
		民国四年(1915)8.10	小金桂《白蛇传》，马俊卿《九更天》，马全禄《错中错》，孟蒲斋《黄金台》，李顺来《金雁桥》，薛固久《探母回令》	23×20.6，其余同上
		民国四年(1915)10.15	钱福才《梵王宫》，李洪奎《硃砂痣》，孙喜云《落花园》，马俊臣《天水关》，小双喜《淮安府》，马俊山《捉放曹》	同上
		民国四年(1915)10.31	李洪奎《洪羊洞》，马俊臣《文昭关》，孙喜云《宇宙锋》，马俊卿《战太平》，小双喜《鄚州庙》，小马五《秦准河》，崔灵芝《白奶计》	撷华书局发行，23.4×21，粉色
		民国五年(1916)5.30	小三胜《文昭关》，德建棠《天水关》，玻璃翠《烧骨计》，钱宝奎《嘉兴府》，薛固久《卖华山》，张黑《连环套》，郭宝臣《辕门斩子》	23×20.5，余者同上
	正乐社	民国五年(1916)8.8	韩来喜(红梅阁)，李洪奎《李陵碑》，高月霞《一炷香》，葫芦红《采石矶》，王三黑《红门寺》，赵凤鸣《朱砂痣》，尚小云《二进宫》	23.4×20.7，余者同上
		民国五年(1916)8.9	刘彩云《母女会》，方鸿寿《祝家庄》，小连卿《乌盆记》，赵凤鸣《琼林宴》，筱凤台《探阴山》，金灵芝《忠孝牌》，吴少霞《庆顶珠》，尚小云《赵三关》，小双喜《淮安府》	23×20.7，绿色。余者同上

（续表九）

场所	班社	时　　间	主　演　及　剧　目	备　　注
民乐茶园	正乐社	民国五年(1916)8.13	韩来喜《双锁山》，常凤纲《取三郡》，李洪奎《搜孤救孤》，吴少霞《李陵碑》，小双喜《花蝴蝶》，沈三玉、尚小云《取金陵》	23.4×20.5，粉色。余者同上
		民国五年(1916)8.17	常凤纲《伐齐东》，刘三瑞《鸳鸯楼》，李洪奎《鱼肠剑》，高月霞《玉玲珑》，王三黑《青石山》，赵凤鸣、尚小云《桑园会》	23.3×20.4，余者同上
		民国五年(1916)8.18	韩桂喜(汴梁图)，李洪奎(奇冤报)，葫芦红《战太平》，王三黑《莲花湖》，小连卿《取西川》，金灵芝、尚小云《女起解》、《玉堂春》	23.3×20.5，余者同上
		民国五年(1916)8.19	常凤纲《洪羊洞》，徐幼田《牧虎关》，李洪奎《失街亭》，高月霞《荷珠配》，王三黑《铁笼山》，吴少霞《战蒲关》，赵凤鸣《李陵碑》，小双喜《恶虎村》，金灵芝《回荆州》，尚小云《祭长江》	23.4×20.5绿色。余若同上
		民国五年(1916)8.20	韩来喜《跨海传》，徐幼田《天齐庙》，常凤纲《捉放曹》，李洪奎《朱砂痣》，小连卿《战北原》，金灵芝、尚小云《金山寺》	23.3×20.5，绿色。撷华印书局代印
		民国五年(1916)8.21	韩桂喜《合凤群》，方鸿寿《冀州城》，尚小云、赵凤鸣《金光阵》，筱凤台《黑风帕》，一阵风《泗州城》，小双喜《武十回》	23×20.4粉色。余者同上
		民国五年(1916)9.5	赵凤鸣《三娘教子》，小小长庚《黄金台》，小连卿《法场换子》，高月霞《打面缸》，尚小云、筱凤台《二进宫》，小荷花《裁缝捉奸》	23×20.8，绿色。余者同上
		民国五年(1916)8.23	常凤纲《雪杯圆》，筱凤台《铡美案》，尚小云《宇宙锋》，金灵芝《汾河湾》，小双喜《凤凰岭》，王三黑《挑华车》	23.4×20.6，余者同上

（续表十）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
民乐茶园	庆和坤社	民国五年(1916)9.6	王三黑《战坡口》，赵凤鸣《失街亭》，小双喜《摩天岭》，金灵芝、尚小云《女起解》、《玉堂春》，小荷花《喜荣归》	23×21.3，余者同上
		民国五年(1916)9.8	韩来喜《梵王宫》，葫芦红《打登州》，高月霞《贪欢报》，小连卿《朱砂痣》，刘凤奎《铁笼山》，尚小云、陆凤山《赶三关》	23.3×20.5，粉色。余者同上
		民国五年(1916)9.9	高寿山《打沙锅》 小连卿《浣纱记》，吴小霞《庆顶珠》，金灵芝《南天门》，尚小云、陆凤山《四郎探母》，小双喜《小东营》	23.5×20.5，余者同上
		民国五年(1916)9.12	常凤纲《捉放曹》，高月霞《入侯府》，小长庚《卖马》，王三黑《五人义》，赵凤鸣《乌盆记》，陆凤山、筱凤台《天水关》、小荷花《编珠花》，刘彩云、尚小云、方洪寿《长坂坡》	23.1×20.9，余者同上
		民国五年(1916)9.13	徐幼田《牧虎关》，一阵风《泗州城》，葫芦红《战太平》，王三黑、高月霞《战宛城》，尚小云《武家坡》，小双喜《花蝴蝶》	23×20.5，粉色。撷华印书局代印
	春台社	民国五年(1916)10.25	陈桐云《金鸡岭》，张荣奎《鱼肠剑》，朱桂芳《十字坡》，陈文启《祥符县》尚小云《女起解》，时慧宝《洪羊洞》	20.7×23.3，余者同上
		民国五年(1916)10.28	韦久峰《应天球》，程继仙《天门阵》，尚小云、陈文启《孝义节》，黄润卿《探亲》，时慧宝《奇冤报》，朱桂芳《摇钱树》	23.4×20.6，余者同上
		民国五年(1916)10.29	孙喜云《二度梅》，陈桐云《小过年》，程继仙、朱桂芳《夺锦标》，黄润卿、尚小云《虹霓关》，时慧宝、瑞德宝《逍遥津》	23.1×20.3，余者同上

（续表十一）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
吉祥茶园	宝胜和班	宣统二年(1910)	马献亭《双红梅阁》，郭厚垒《搜孤救孤》九龄童《举鼎观画》，八岁红《鸳鸯楼》，小菊仙《钓金龟》，姚佩秋《探亲》，杨瑞亭《铁公鸡》	日日画报馆代办印刷，20.8×18.4，绿色
	各班	宣统二年(1910)	小百岁《目莲救母》，十七红《辛安驿》，蒋宝成《锁五龙》，七金子《斩黄袍》，小荷花《梵王宫》，杨桂芬《鱼肠剑》，周小如《嘉兴府》，小长庚《滚红灯》，小马五《忠孝牌》，崔灵芝《玉堂春》	20.8×18.5，绿色
		宣统二年(1910)3.31	杨华廷《滑油山》，小金麟《武十回》，八岁红《回荆州》，小马五《纺棉花》，贯大元《失街亭》，杨瑞亭《戏迷传》，何月山《盘肠大战》	21×18，粉红色
	特约名角	宣统二年(1910)4.16	李静云《母女会》，蒋宝成《天水关》，钱福才《红梅阁》，粉菊花《辛安驿》，一千红《连环套》，小金楼《鸳鸯楼》，九龄童《文昭关》，小马五《烟鬼叹》，五阵风《取金陵》，崔灵芝《忠义侠》	王府大街厚记石印，21.1×18.1，粉红色
	德胜和荣寿和	宣统二年(1910)8.19	小德春《御果园》，小月仙《回荆州》，小桂英《白蟒山》，小凤奎《戏迷传》，玻璃红《大登殿》，杨华廷《母女会》，小和财《洪羊洞》，李敬山《探亲》，小春来《溪皇庄》	21×18.5，粉红色。其余同上
		宣统二年(1910)10.3	小德冈《渭水河》，小德先《双狮图》，小凤奎《打龙袍》，玻璃红《杀府》，小牡丹《下河南》，小和盛《取三郡》，小春亭《凤鸣关》，小春来《双泗州》，小长胜《铁莲花》，杨华廷《望儿楼》，小春芳《牧羊卷》，小千红《雁门关》	20.6×18.1，其余同上

（续表十二）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
吉祥茶园	义务夜戏	宣统二年(1910)10.27	沈长胜《黄金台》，小和源《碰碑》，小金豆《独木关》，朱如云《教子》，梅荣斋《牧虎关》，小花猴《艳阳楼》，陈文启《母女会》，金秀山《失街亭》	厚记石版印书局代办，20.5×18，绿色
	德胜和荣寿和	宣统二年(1910)11.12	小德仙《困城》，小千红《柳林池》，小和源《硃砂痣》，小金豆《铁笼山》，小春芳《琼林宴》，小荷花《辛安驿》，小长庚《黄金台》，于德芳《金钱豹》，小喜翠《打杠子》，崔灵芝《十八扯》	20.4×18.1，粉红色。其余同上
		宣统二年(1910)11.26	小德仙《战太平》，小和源《搜孤》，小朱德芬《鄚州庙》，小千红《春秋笔》，小牡丹《池水驿》，小春亭《滑油山》，小春来《铁笼山》，刘禹臣《探亲》，小春芳《琼林宴》，朱如云《回龙阁》	20.1×18.4，其余同上
		宣统二年(1910)12.11	小祁王《樊城》，小德春《昭关》，小德仙《鱼肠剑》，四盏灯《拾万金》，小千红《回荆州》，小牡丹《查关》，小和财《托孤》、《碰碑》，杨华廷《别宫》，小春芳《教子》，小春来《翠凤楼》	20.5×18.4，其余同上
	义务夜戏	宣统二年(1910)12.12	小祁五《风云会》，小千红《金刚庙》，小金豆《杀楼》，王和财《搜孤》，张秀峰《牧虎关》，小春来《金钱豹》，金秀山《穆柯寨》，刘鸿声《辕门斩子》	21.1×18.5，其余同上

（续表十三）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
新新大戏院	义务夜戏	民国二十七年(1938)二月二十六日夜戏	程继先、扎金奎《借赵云》，钟鸣岐《花蝴蝶》，程砚秋、王少楼《贺后骂殿》，程砚秋、俞振飞《弓砚缘》	22.5×40橘黄色
		民国二十七年(1938)三月一夜戏	俞振飞《岳家庄》，钟鸣岐、侯喜瑞《霸王庄》，程砚秋、王少楼、程继先《王宝钏》	22.3×40，绿色
		民国二十七年(1938)三月五日夜戏	俞振飞、张蝶芬、罗文奎《鸿鸾禧》，钟鸣岐《武文华》，侯喜瑞、王少楼、程继先《群英会》，程砚秋《荒山泪》	22.4×40，橘黄色
		民国二十七年(1938)三月八日夜戏	陈少五《打金枝》，吴富琴《樊江关》，王少楼、钟鸣岐《八大锤》，程砚秋、俞振飞《奇双会》	22.8×45，粉红色
		民国二十七年(1938)三月十九日夜戏	钟鸣岐《冀州城》，王少楼、程继先《状元谱》，程砚秋、俞振飞、侯喜瑞《春闺梦》	22.3×35，绿色
		民国二十七年(1938)三月二十三日夜戏	王少楼、钟鸣岐《连营寨》，程砚秋、侯喜瑞、俞振飞《风流棒》	22×40，粉红色
		民国二十七年(1938)四月三十日夜戏	钟鸣岐、王少楼《朱仙镇》、《八大锤》，程砚秋《青霜剑》	22.5×35，黄色
		民国二十七年(1938)五月四日夜戏	苏连汉、慈瑞泉《普球山》，顾珏荪《穆天王》，钟鸣岐《林冲夜奔》，金少山、程砚秋、王少楼《二进宫》	22.4×35，黄色

（续表十四）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
吉祥茶园	德胜和班荣寿和班	宣统三年正月十二日(1911)	小祁五《困城》，小德仙《捉放曹》，小金豆《伐子都》，小千红《杀庙》，王和财《洪羊洞》，紫金仙《红梅阁》，于德芳《艳阳楼》，沈玉秋《朱砂痣》，崔灵芝《玉堂春》	厚记石印局承印，20.8×23，白色
		宣统三年正月初五(1911)	小月楼《春秋笔》，王和财《双包案》，小金豆《八马岭》，杨华廷《母女会》，崔灵芝《混沌洲》	21.9×23.5，绿色。其同上
	鸣盛和社	宣统三年四月二十三日(1911)	杨海泉《美良川》，小金钟《忠孝全》，小金桂《柳林池》，诸如香《查关》，小德宝《探母》，小金豆《杀楼》，玫瑰花《砸涧》，筱小朵《鱼肠剑》，小杨玉楼《金锁阵》，小春芳《一捧雪》，杨华廷《硃砂痣》，小春亭《战蒲关》，小福元《蟠桃会》	20.7×19.5，绿色。余者同上
	德胜和社	宣统三年五月二十八日(1911)	小德春《黄金台》，小千红《走雪山》，小春来《四杰村》，李敬山《牧羊卷》，吴振西《捉放曹》，小宝义《金钱豹》，严钟谏、方声民《仇情计》	20.8×18.4，绿色。余者同上
	双庆社	民国四年(1915)五月初一	龚云甫《钓金龟》，梅兰芳《女起解》，王凤卿《朱砂痣》，俞振庭《艳阳楼》，李荣升、小刘春《斩黄袍》，路三宝《鸿鸾禧》，王毓楼、程继先、李连仲《八大锤》，朱桂芳《取金陵》	廊房三务斌记石印，26.6×23，粉色
	升平社	民国四年(1915)六月二十六日	刘景然《搜孤》，韩长宝《大溪皇庄》，德珺如《监酒令》，九阵风《演火棍》，王蕙芬《新茶花》，贵俊卿《失街亭》、《斩谡》	23.3×21

(续表十五)

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
吉祥茶园	双庆社	民国四年(1915)六月二十八日	李荣升《奇冤报》,韦久峰《应天球》,高士然《龙凤配》,姜妙香、姚玉芙《孝感天》,程继先《得意缘》,王凤卿《天水关》,梅兰芳《尼姑思凡》,俞振庭《水帘洞》	23.3×20.5,粉色
		民国五年(1916)二月初三	李荣升《黄金台》,许荫棠《满床笏》,贾洪林、姜妙香《群英会》,路三宝、程继先《马上缘》,王凤卿、姚玉芙、高庆奎《朱砂痣》,姜妙香、梅兰芳、李敬山《天配姻缘》	20.7×19.6,粉色
	春台社	民国五年(1916)十月十七	朱桂芳《水晶宫》,路三宝《采花赶府》,尚小云《玉堂春》,时慧宝《雍凉关》,尚小云、黄润卿、路三宝《穷花富叶》	20.7×17.9,粉色
		民国六年(1917)三月初三	孙砚廷《一匹布》,姜妙香《岳家庄》,许德义《金沙滩》,裘桂仙、姚玉芙《法门寺》,杨小楼《落马湖》,梅兰芳《尼姑思凡》,杨小楼、梅兰芳、王凤卿《回荆州》	20.5×18.6,粉色
		民国九年(1920)二月二十七日	张宝昆《叫关》,裘桂仙《牧虎关》,钱金福《芦花荡》,九阵风《娘子军》,余叔岩、尚小云《庆顶珠》,杨小楼《金钱豹》	20.5×18.6,粉色
		民国二十六年(1937)六月二十七日	计砚芬、姜妙香《马上缘》,吴彦衡《武文华》,沈曼华《宇宙锋》,谭富英《捉曹放操》	27×21.8,白色(红字)
		?年八月二十日(日戏)	福小田《忠孝全》,郭仲衡《战长沙》,黄润卿《宝蟾送酒》,杨小楼《落马湖》	18.5×20.5,粉色
		?年九月初十日(日戏)	王九龄《落马湖》,杨宝森《骂曹》,筱桂花、俞华庭、五龄童、徐碧云、筱奎官、筱小楼《诸葛亮招亲》	19×20原为粉绿色

（续表十六）

场所	班社	时　　间	主　演　及　剧　目	备　　注
吉祥茶园	荣床社	？年八月二十日（日戏）	马凤彩、王金锁、张文生《兴隆会》，陶显庭《一门忠烈》，韩世昌《相梁》，《刺梁》、郝振基《火云洞》	19.6×21，粉红色
		八月十四日	朱小义、王金锁《蜈蚣岭》，韩世昌《金山寺》，郝振基《安天会》，侯益山《霸王别姬》，陶显庭《北诈疯》	19×26.5，土黄色
新新大戏院		民国二十六年（1937）五月九日（日场）	程砚秋、俞振飞《聂隐娘》，李多奎《游六殿》，钟鸣岐《挑华滑车》，侯喜瑞《失街亭》	22.3×30.6，粉红色
	戏曲学校	同日夜场	《花田八错》、《贺后骂殿》、《浣花溪》、《战金山》、《打銮驾》	
	北平育婴堂筹款义务夜戏	民国二十六年（1937）五月二十二日晚场	程砚秋、侯喜瑞、王少楼、俞振飞《沈云英》，李多奎《滑油山》，钟鸣岐、刘永利《冀州城》，程继先、慈瑞泉《连升店》	22×40 绿色
		民国二十七年（1938）一月二十二日晚场	李多奎《滑油山》，程继先、慈瑞泉《状元谱》，王少楼、侯喜瑞《阳平关》，程砚秋、俞振飞《青霜剑》	22.3×40 绿色
		民国二十七年（1938）二月八日，夜戏	程继先、李多奎、张蝶芬《岳家庄》，王少楼、钟鸣岐《连营寨》，程砚秋、俞振飞《赚文娟》	24.1×30 黄色
		民国三十七年（1938）二月十五日夜戏	李多奎、鲍吉祥《望儿楼》，钟鸣岐《挑华车》，王少楼、程继先、慈瑞泉《状元谱》，程砚秋、俞振飞《碧玉簪》	22.3×40 粉红色
		民国二十七年（1938）二月十九日夜戏	俞振飞《监酒令》，李多奎、慈瑞泉《哭灵》，侯喜瑞《盗御马》，钟鸣岐《少年立志》，程砚秋、王少楼《审头》，《刺汤》	22.3×40 绿色

（续表十七）

场所	班社	时　　间	主演及剧目	备　　注
新新大戏院		民国二十七年(1938)九月十七日夜戏	程观秋、李四广、慈瑞泉、孙甫亭《金锁记》，王少楼、苏连汉、鲍吉祥《捉放曹》，侯喜瑞、钟鸣岐、魏莲芳《刺巴杰》、《巴骆和》	26.4×38.5 白报纸
		民国二十七年(1938)九月二十四夜戏	侯喜瑞、钟鸣岐、苏连汉《盗御马》，《连环套》，王少楼、慈瑞泉、魏莲芳、鲍吉祥《庆顶珠》，程砚秋、扎金奎《玉堂春》	27.3×38.5 白报纸
		民国二十七年(1938)十月一日，夜戏	侯喜瑞、钟鸣岐、计艳芬《大战宛城》，王少楼、慈瑞泉、苏连汉《当锏》、《卖马》，程砚秋《青霜剑》	27.2×39 白报纸
		民国二十七年(1938)十月八日，夜戏	计砚芬、慈瑞泉《幽界关》，钟鸣岐、侯喜瑞《战濮阳》，程砚秋、吴富琴、王少楼、张春彦、顾珏荪《梅妃》	27×38 白报纸
		民国二十八年(1939)一月二十九日，夜戏	张春彦、孙甫亭《滚钉板》，朱桂芳《无底洞》，王少楼、钟鸣岐《黄鹤楼》，程砚秋《青霜剑》	27.2×39 白报纸
		民国二十八年(1939)二月五日，夜戏	孙甫亭《长寿星》，钟鸣岐、朱桂芳《四杰村》，王少楼、慈瑞泉、裘盛戎、鲍吉祥《群英会》，程砚秋、曹二庚《文姬归汉》	27.2×39 白报纸
		民国二十八年(1939)二月二十六日，夜戏	林秋雯、计艳芬、李德彬《双摇会》，钟鸣岐、朱桂芬《恶虎村》，程砚秋、王少楼《柳迎春》	27.2×38.5 白报纸
		民国二十七年(1938)六月八日八戏	苏连汉、慈瑞泉《忠孝全》，钟鸣岐、王少楼、侯喜瑞《八大锤》，程砚秋《鸳鸯冢》	12×25.7 浅绿色

(续表十八)

场所	班社	时　　间	主　演　及　剧　目	备　　注
新新大戏院		民国二十七年(1938)六月十一日夜戏	苏连汉《取洛阳》,吴富琴《樊江关》,钟鸣岐《夜奔》,王少楼、侯喜瑞《骂曹》,程砚秋《玉堂春》	12.2×25.6,粉色
		民国二十七年(1938)六月十五日夜戏	钟鸣岐《战马超》,王少楼、慈瑞泉、侯喜瑞、苏连汉《洪羊洞》,程砚秋《碧玉簪》	12.2×26,粉色
		民国二十七年(1938)六月十八日夜戏	钟鸣岐《刺巴杰》、《巴骆和》,程砚秋、张春彦《三击掌》,程砚秋、王少楼、侯喜瑞《珠帘寨》	11.8×25.8,浅绿
		民国二十七年(1938)六月二十二日夜戏	钟鸣岐《金雁桥》,魏连芳、顾珏荪《得意缘》,王少楼、程砚秋、侯喜瑞、李四广、张春彦、苏连汉、罗文奎《法门寺》	11.9×26,粉色
		民国二十七年(1938)七月二日夜戏	钟鸣岐、魏莲芳、侯喜瑞《长坂坡》,程砚秋,王少楼《柳迎春》	12×26,粉色
		民国二十七年(1938)五月七日夜戏	苏连汉《下河东》,王少楼、钟鸣岐《连营寨》,程砚秋《金锁记》	12×26.5
		民国二十七年(1938)五月十日夜戏	吴富琴《探亲家》,钟鸣岐《白水滩》,王少楼《失街亭》,程砚秋、苏连汉、顾珏荪、张蝶芬《宇宙锋》	12×26.2粉色
		民国二十七年(1938)五月十四日夜戏	苏连汉《忠孝全》,钟鸣岐《战马超》,程砚秋、王少楼、顾珏荪《柳迎春》	12.9×25绿色
		民国二十七年(1938)五月十十一日夜戏	张蝶芬、罗文奎《打面缸》,苏连汉、陶玉树《清风寨》,程砚秋、钟鸣岐、王少楼、侯喜瑞《硃痕记》。	11.8×25粉色

（续表十九）

场所	班社	时　　间	主　演　及　剧　目	备　　注
新新大戏院		民国二十七年(1938)五月二十五日夜戏	张蝶芬、慈瑞泉《荷珠配》，王少楼、钟鸣岐、侯喜瑞《阳平关》，程砚秋《聂隐娘》	11.9×25.9 粉色
		民国二十七年(1938)五月二十八夜戏	吴富琴《樊江关》，钟鸣岐、侯喜瑞《战濮阳》，王少楼《打棍出箱》，程砚秋《贵妃醉酒》	12×25.6 浅绿色
		民国二十七年(1938)六月一日夜戏	慈瑞泉、张蝶芬《一匹布》，钟鸣岐《恶虎村》，王少楼、程砚秋、侯喜瑞《沈云英》	11.8×26.4 浅绿色
		民国二十七年(1938)六月四日夜戏	苏连汉《清风寨》，钟鸣岐《长坂坡》，程砚秋、王少楼《探母回令》	12.7×25.5 粉红色
同乐园	喜庆班	民国元年(1912)五月十八日	许荫棠、朱幼芬、德珺如《打金枝》，姚佩秋、姚佩兰《马上缘》，杨小楼《铁笼山》	23×21 红色
		民国元年(1912)五月十九日	贾璧云《绒花计》，张毓庭《捉放曹》，杨小楼《殷家堡》，崔德霖《文昭关》	同上
	同义合班	民国二年(1913)八月十五日	盖陕西《三上轿》，于德芳《鄚州庙》，孙佩亭《宁武关》，《斩黄袍》	同上
		民国二年(1913)九月十三日	盖陕西《对银杯》，刘仲英《天水关》，孙佩亭、李灵芝《四进士》	同上

（续表二十）

场所	班社	时　　间	主　演　及　剧　目	备　　注
同乐园	容仙坤班	民国四年(1915)四月六日	袁菊芬《烧骨计》，富竹友《美龙镇》，张秀琴《秋胡戏妻》	同上
		民国四年(1915)四月十二日	筱小楼《阳平关》，福彩仙、王贵卿《秋胡戏妻》，张秀琴《忠孝牌》	同上
	鸣德坤班	民国四年(1915)八月4日	六岁红《拾金》，金月琴、茹月芬《血手印》，王金奎《天水关》，张秀琴《玉堂春》	同上
	群贤社	民国四年(1915)九月十六日	吴堃芳《回龙阁》，陈子田、张荣奎《失街亭》，陈玉林、阎兰亭《摇钱树》	同上
		民国四年(1915)十月六日	陈子田《武家坡》，吴堃芳、沈华轩《战渭南》，黄润甫、王长林《战冀州》	同上
		民国四年(1915)十月十八日	吴彩霞《秋胡戏妻》，于星垣《失街亭》，沈华轩、陈子田、黄润甫《八大锤、断臂》	同上
		民国四年(1915)十月二十一日	吴堃芳《翠屏山》，吴彩霞《玉堂春》，沈华轩、陈子田、黄润甫《火烧连营》	同上
		民国四年(1915)十月二十九日	黄万元《捉放曹》，德建棠、张宝昆《黄鹤楼》，潘龙声《辕门斩子》，史绍亭《盗御马》、《连环套》	同上
新新大戏院		民国二十八年(1939)三月三日，夜戏	朱桂芳《泗州城》，林秋雯、吴富琴、计砚芬《得意缘》，钟鸣岐《蜈蚣岭》，王少楼、苏连汉、陈少五《南阳关》，程砚秋、顾珏荪、张春彦《玉堂春》	27.3×37.5 白报纸

(续表二十一)

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
新新大戏院	群贤社	民国二十八年(1939)三月十日夜戏	张春彦、计艳芬《赶三关》,朱桂芳、慈瑞泉、《锯大缸》,王少楼、钟鸣岐《八大锤》,程砚秋、戏曲学校学生《牡丹亭》	27.2×39.5白报纸
		民国二十八年(1939)三月十九日,夜场	计艳芬、慈瑞泉《打面缸》,朱桂芳、杨春龙《演火棍》,王少楼、钟鸣岐《连营寨》,程砚秋、李四广《聂隐娘》	27.2×38白报纸
		民国二十八年(1939)三月二十四日,夜戏	李德彬《未央宫》,裘盛戎《探阴山》,钟鸣岐、朱桂芳《殷家堡》,王少楼、慈瑞泉《乌龙院》,程砚秋、顾珏荪、吴富琴《春闺梦》	26.8×38白报纸
		民国二十八年(1939)五月五日夜戏	钟鸣岐、朱桂芳《殷家堡》,王少楼、林秋雯、袁世海、慈瑞泉《打渔杀家》,程砚秋、吴富琴《文姬归汉》	27.3×39白报纸
同乐园	凤鸣坤社	民国五年(1916)二月三十日	小翠凤《秋胡戏妻》,张喜芬《四郎探母》,金玉琴《辛安驿》,小月来、张喜芬《铁公鸡》	21×25,绿色
	松庆社	民国五年(1916)七月初二	张宝昆《叫关》,孟小茹《武家坡》,瑞德宝《潞安州》,荣蝶仙《探亲》	同上
	崇庆和坤社	民国五年(1916)十一月二十六日	小菊仙《搜孤救孤》,刘玉环《游龙戏凤》,筱白菜《采花赶府》,文斌《三娘教子》	21×23,粉红色
	鸣胜和社	民国九年(1920)八月十五日	郭仲衡《三国志》,筱翠花《闺房乐》,姜鑫平、吴铁庵《八大锤》	20×18.5,粉红色
	荣庆社	民国十二年(1923)九月十一日(阴历)	侯益隆《败金桥》,白瑞生《百花点将》,朱小义、陶显庭《雅观楼》,韩世昌《钗钏记》	20×23,粉红色

（续表二十二）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
同乐园	庆寿和班	宣统三年(1911)10.2	盖陕西《铁冠图》,小三麻子《举鼎》,于德芳《薛家窝》,小马五《纺棉花》	同上
三庆园	庆寿和班	宣统三年(1911)3.24	小马五《牧羊卷》,小荷花《闯山》,沈玉秋《黄金台》,周瑞安、小马五《大虮蜡庙》	20×24 红色
		宣统三年(1911)6.16	小长庚《捉放》,小荷花《虹霓关》,小喜翠《荣归》,崔灵芝《战宛城》	同上
	太平和班	民国元年(1912)	于筱霞、梁毓楼《朱砂痣》,金玉凤《铁弓缘》,筱宝珊《白水滩》	同上
	庆和成坤班	民国四年(1915)	小月来《三上轿》,小白菜《对菱花》,赵紫云、刘喜奎、金凤云《新茶花》	同上
		民国四年(1915)	金凤云《三娘教子》,刘喜奎《双合印》,赵紫云《独木关》	同上
		民国四年(1915)	金凤云、赵紫云、刘喜奎、于小霞《白水滩》,《浣沙记》,《托兆碰碑》	同上
	复庆坤班	民国四年(1915)	杨玉琴《辛安驿》,周砚亭《六月雪》,韩金喜《走雪山》,宋毓卿《鱼肠剑》	同上
		民国四年(1915)	杨玉琴《戏凤》,马素珍《藏舟》,韩金喜《双官诰》,周砚亭《二进宫》	同上
		民国四年(1915)	杨玉琴《翠屏山》,韩金喜《金水桥》,宋毓卿、周砚亭《辕门斩子》	同上

（续表二十三）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
三庆园	斌胜和社	不详	明月珍《玉堂春》，张小仙《子母炮》，李桂芬《失街亭》，张小仙《洛阳桥》	同上
	复庆坤班	民国五年(1916)	马素珍《玉堂春》，王金奎《白良关》，韩金喜《柳林池》，张小仙《春秋配》	同上
		民国五年(1916)4.13	宋毓卿《搜孤救孤》，宁小楼《伐子都》，金桂莲《藏舟》，刘菊仙《红梅阁》	20×24 绿色
		民国五年(1916)4.22	姜小如《走雪山》，杜云峰《白水滩》，马素贞《小放牛》，沈飘香《大劈棺》	20×24 红色
		民国六年(1917)2.23	小福喜、王三黑《金钱豹》，张飞英《二进宫》，刘凤奎、方洪寿、侯喜瑞《阳平关》	同上
		民国六年(1917)3.17	小马五、金灵芝《双摇会》，小福喜《花蝴蝶》，吴少霞《华容道》，王三黑《金锁阵》	20×24 红色
	庆和成班		小来宝《大劈棺》，金玉琴《连环套》，小荣福《女起解》，于小霞《三娘教子》	同上
	瑞庆社	民国七年(1918)7.5	白牡丹《得意缘》，尚小云《樊江关》，郝寿臣、张荣奎《失街亭》	同上
		民国七年(1918)6	郝寿臣《审李七》，白牡丹《荀灌娘》，周瑞安《冀州城》，尚小云《四郎探母》	20×24 绿色
		民国七年(1918)6.22	张荣奎《定军山》，郝寿臣《取洛阳》，周瑞安《艳阳楼》，尚小云《武家坡》	同上
		民国七年(1918)	郝寿臣《射戟》，九阵风《攻潼关》，龚云甫《目连救母》，谭小培、尚小云《朱砂痣》	20×24 红色

（续表二十四）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
三庆园	云华社	民国八年(1919)四月十九日(阴历)	李寿山、德珺如《射戟》，侯喜瑞、钟连鸣《冀州城》，谭小培、王长林《天雷报》	21.3×22.3 粉红色
		民国八年三月初五(阴历)	德珺如《小显》，侯喜瑞、雷喜福《连环锁》，芙蓉草《辛安驿》，谭小培《盗魂铃》	22.6×18.7 粉红色
	斌庆社	民国九年(1920)6.24	石韫玉《彩楼配》，五龄童《辕门斩子》，俞步兰、筱桂花《黛玉葬花》，徐碧云《百凉楼》	撷华书局印 20×24 红色
	中兴社	民国九年(1920)3.4	裘桂仙《铡美案》，九阵风《双泗州》，余叔岩《南阳关》，杨小楼《连环套》	20×24 红色
	福庆社	民国元年(1920)4.16	朱桂芳《蟠桃会》，沈华轩《八大锤》	同上
	双庆社	民国九年(1920)10.29	郝寿臣《淮安府》，侯喜瑞《洪羊洞》，九阵风《百草山》，尚小云、高庆奎《汾河湾》	同益印书局印 其他同上
		民国十年(1921.1.21)	九阵风、俞赞庭《陷空山》，尚小云《贵妃醉酒》，郝寿臣、高庆奎《洪羊洞》	同益印书局印，其他同上
		民国十一年(1922)1.16	小翠花《双摇会》，余叔岩《卖马》，余叔岩、九阵风《八蜡庙》	20×24，红色
	斌庆社	民国十一年(1922)4.30	筱桂花《双摇会》，俞步兰《玉堂春》，黄智斌《忠烈图》，徐碧云《金山寺》	同上
		民国十一年(1922)11.14	俞步兰《虹霓关》，王斌芬《托兆碰碑》，王九龄《拾黄金》，徐碧云《金山寺》	20×23，红色
	和声社	民国十三年(1924)12.10	王瑶卿、荣蝶仙《雁门关》，贯大元、侯喜瑞《南阳关》，程艳秋、郭仲衡《花筵赚》	同上

（续表二十五）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
中和茶园	太平和班	宣统三年(1911)5.15	还阳草《花田错》，张毓庭《洪羊洞》，小小八岁红《四杰村》	撷华书局排印，20.7×23.4，粉红色
	庆和坤班	民国二年(1913)1.26	筱翠喜、于小霞《桑园寄子》，小菊芬、宋金桂《蝴蝶梦》，小玉喜、小香水《大三世修》	撷华书局代印，20.7×23.4，红色
	维德社	民国四年(1915)11.8	小月英《红梅阁》，金钢钻《洪洞县》，金凤奎、云金红、宁筱楼《阳平关》	撷华书局代印，20.7×23.4，粉红色
		民国四年1915、11、28	金钢钻《汾河湾》，金玉兰《错中错》，云金红《狮子楼》	撷华印书局印，20.7×23.4，粉红色
		民国五年(1916)1.5	金钢钻《夜宿花亭》，金玉兰《错中错》，云金红《狮子楼》	
		民国五年(1916)3.22	尚俊卿《钓金龟》，小月英、小连福《大劈棺》，云金红《挑华车》	撷华印书局代印，20.7×23.4，红色
		民国五年(1916)5.1	马金云《四郎探母》，王素兰《游龙戏凤》，王福宝《朱砂痣》	撷华印书局代印，经售。20.7×23.4，红色
		民国五年(1916)8.28	宋毓卿《武家坡》，富竹友《美龙镇》，王福宝、桂润秋《洪羊洞》	撷华书局代印，20.7×23.4，粉红色
		民国五年(1916)11.16	杜云峰《白水滩》，王福宝、陈虎娴》《奇冤报》，金桂莲、刘喜奎、赵紫云、金月梅《卖油郎独占花魁》	撷华书局代印，20.7×23.4，粉红色
		民国六年(1917)1.30	丁凤奎《文昭关》，筱荷花《血手印》，富竹友《游龙戏凤》	撷华书局代印，20.7×23.4，粉红色

（续表二十六）

场所	班社	时　间	主　演　及　剧　目	备　注
中和茶园	维德社	民国七年(1918)二月二十四日日戏	白金奎《朱砂痣》，杜云峰、李凤云、王金奎《阳平关》，金钢钻、小翠喜《孟姜女哭长城》	23.5×21，粉红色
	玉华社	民国十一年(1922)七月二十九日	朱素云《玉门关》，谭小培《乌龙院》，时慧宝、尚小云《牧羊卷》	撷华书局印，20.7×23.6，粉红色
		民国十三年(1924)九月十九日	吴彩霞、李多奎《别宫》，尚富霞、九阵风《樊江关》，高庆奎、王幼卿《汾河湾》	撷华印书局代印，20.7×23.6，粉红色
		民国十四年(1925)一月十八日	李多奎《桑园会》，九阵风《泗州城》，王幼卿、诸如香、冯惠林《虹霓关》	同上
		民国十四年(1925)六月十四日	徐碧云、时慧宝《宝莲灯》，尚和玉《芦花荡》，谭富英、徐碧云、钱金福《八大锤》	同上
	永平社	民国十四年(1925)八月十六日	朱桂芳、王长林《百花山》，谭富英、蒋少奎《捉放曹》，徐碧云、萧长华《无愁天子》	同上
中和戏院	程剧团	民国二十四年(1935)二月二十七日晚场	程砚秋、文亮臣、俞振飞、吴富琴《鸳鸯冢》，李多奎、慈瑞泉《钓金龟》（又名《孟津得宝》），周瑞安、侯喜瑞《连环套》	四天民印制社（北京）代印，附唱词说明。18.5×26.7，白色
		民国二十四年(1935)九月十六日晚场	程砚秋、俞振飞《花舫缘》，李多奎《行路》、《训子》，程继先、慈瑞泉《连升店》，周瑞安、侯喜瑞《连环套》	19.5×25.8，其余同上文

（续表二十七）

场所	班社	时　　间	主　演　及　剧　目	备　　注
中和戏院	程剧团	民国二十四年(1935)九月十七日晚场	程砚秋、俞振飞、周瑞安、侯喜瑞《春闺梦》，李多奎、慈瑞泉《孟津得宝》，程继先《探庄射灯》	20.3×26.8，其余同上文
		民国二十四年(1935)十二白十二日晚场	程砚秋、俞振飞、侯喜瑞《聂隐娘》，周瑞安《神亭岭》，谭小培《摘缨会》	19.8×27，其余同上文
		民国二十五年(1936)四月十一日晚场	程砚秋、王少楼、俞振飞《柳迎春》，李多奎《别皇宫》，侯喜瑞、芙蓉草、程继先《穆柯寨》	19.7×25.5，其余同上文
		民国二十六年(1937)十月八日晚场	程砚秋、侯喜瑞、俞振飞《风流棒》，李多奎《目连救母》，周瑞安《三打剑峰山》，王少楼、程继先《状元谱》	26.5×20，白色
		年代不详1月20日	贯大元《太平桥》，陆素娟、姜妙香《镇潭州》，萧长华《恶虎村》，王少亭《春秋配》，杨盛春、朱桂芳《甘露寺》	26×19.5，天民广告印刷局代印，白色
文明茶园	承平班	光绪三十四年(1908)六月初八	杨小朵《浣花溪》，王凤卿《朱砂痣》，刘鸿声《金水桥》，小益芳《法门寺》，小永春《二进宫》，永虎《渭水河》	22.8×21，粉色
	双庆班	宣统三年(1911)八月初六	李鑫甫《打棍出箱》，九阵风、俞振庭《白水滩》，路三宝《双红鸾禧》，金秀山、朱素云、金少山、梅兰芳《白门楼》	23.4×20.6，红色。撷华书局代印
		宣统三年(1911)闰八月十三日	俞振庭、九阵风《蟠桃会》，李鑫甫《连环套》，路三宝《采花赶府》，薛凤池《铁公鸡》，李鸿林、陈桐云《庆顶珠》	23.2×21，余者同上

（续表二十八）

场所	班社	时　间	主　演　及　剧　目	备　注
文明茶园	双庆班	宣统三年(1912)一月二十一日	瑞德宝、九阵风《取金陵》，李鑫甫《伐东吴》，梅兰芳《桑园会》，尚和玉、杨宝亭《青石洞》，杨小朵《贪欢报》	23×20.3，粉色。
	合庆班	民国元年(1912)三月初一	时玉奎《忠孝全》，潘龙声《武字坡》，朱桂芳《十字坡》，德珺如、杨小朵《穆柯寨》，《穆天王》，时慧宝《机房训子》	23.2×20.6，撷华印书局代印。粉色
		民国元年(1912)七月二十一日	瑞德宝《英雄义》，朱素云《监洒令》，金玉兰《红梅阁》，俞振庭《铁笼山》，杜云峰《洪羊洞》，筱月芬《朱砂痣》	23×20.5，红色。余者同上
		民国元年(1912)九月十六日	元庆红《杀府逃国》，金彩云《牧羊山》，王凤卿《定军山》，金玉兰《辛安驿》，余小琴《艳阳楼》，杨韵芳《孝感天》	23.1×20.8，余者同上
	双庆坤班	民国二年(1913)十二月十四日	红菊芬《打灶王》，孙一清《绒花计》，尚俊卿《天齐庙》，小云楼、于紫云《白水滩》，杨文奎《让成都》，翟桂云、王月仙《大劈棺》	23×20.5，余者同上
		民国二年(1913)二月二十八日	小艳芬《汾河湾》，于紫云《落马湖》，杨文奎《举鼎观画》，金玉兰《红鸾禧》，小红贵《文昭关》，小爱云《铁弓缘》	撷华印刷局印，23×20.8，红色
		民国二年(1913)三月二十九日	王月琴《忠孝图》，刘凤仙《算粮》，金月仙《探阴山》，苗鑫如《钓金龟》，于紫云、小春来《贾家楼》，王桂峰《朱砂痣》	23.4×20.5，红色。余同上

（续表二十九）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
文明茶园	双庆坤班	民国二年(1913)七月五日	王顺仙《小放牛》，曹桂红《汾河湾》，小金元《三世修》，刘凤仙《女起解》，于紫云、九阵风《金钱豹》，金玉兰《辛安驿》	22.7×20.7，其余同上
	坤班夜戏	民国二年(1913)十一月二十五日	金彩云《杀府逃国》，小菊芬《狄青借衣》，曹桂荣《柳林池》，马素珍《少华山》，孙一清《汾河湾》，五月仙《烈火旗》	23×20.6，余者同上
	春合社	民国三年(1914)四月三十	增长胜《阴阳报》，朱桂芳《恶虎村》，尚小云、高庆奎《武家坡》，程继先《雅观楼》，时慧宝《换子》，路三宝《穷花富叶》	26.5×19.8，粉色
		民国三年(1914)四月三十	陈桐云《玉玲珑》，增长胜《二进宫》，朱桂芳《取金陵》，尚小云《六月雪》，时慧宝《马鞍山》，高庆奎、程继先等《穆柯寨》	23.2×18.4，粉色
	荣奎社	民国三年(1914)五月三十一	万盏灯《玉玲珑》，李顺亭《庆顶珠》，德珺如《黄鹤楼》，朱桂芳《蟠桃会》，尚小云《六月雪》，刘鸿声《舌辩侯》，杨瑞亭《独木关》	25.5×20.7，粉色
		民国三年(1914)五月十九日	许荫堂《桑园会》，朱桂芳、李顺亭《演火棍》，尚小云《六月雪》，刘鸿声《上天台》，杨瑞亭《战冀州》，德珺如《岳家庄》	24×20.4，红色
	双庆社	民国三年六月二十二日	谭小培、吴彩霞《功臣宴》，李鑫甫《状元谱》，时慧宝《马鞍山》，杨小朵《闺房乐》，马春樵《战宛城》，吴堃芳《战太平》	23×20.5，红色
		民国三年(1914)八月二十四	五阵风《红桃山》，马春樵《武十回》，陈子田《三娘教子》，杨小朵、小百岁《马上缘》，时慧宝《七星灯》，俞振庭、吴彩霞、何佩亭《长坂坡》	23.2×20.6，红色

（续表三十）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
文明茶园	双庆社	民国三年(1914)十二月二十五	连红霞《五花洞》，马春樵、程继先《八大锤》，时慧宝《举鼎观画》，王瑶卿、荣蝶仙《金猛关》，俞振庭、何佩亭《铁笼山》	撷华印刷局代印，23.1×20.7，红色
	合庆社	民国四年二月二十三	陈福寿《卖马》，小花猴《冀州城》，李鑫甫《状元谱》，林颦卿、邓兰卿《卖身投靠》，王瑶卿、路三宝《双生贵子》	23×21，余同上
		民国四年(1915)二月初十	梅荣斋《草桥关》，韩长宝、傅小山《蟠桃会》，张宝昆《叫关》，邓兰卿《胭脂虎》，张菊樵《三娘教子》，小花猴、赵菊芳《长坂坡》	同上
	双庆社	民国四年(1915)二月二十九日	姜妙香、李寿峰《镇潭州》，胡素仙、路三定《得意缘》，孟小如、梅兰芳《朱砂痣》，俞振庭、梅兰芳、路三宝、李连仲《长坂城》	23.2×20.5，余同上
	升平社	民国四年(1915)六月十九日	李连仲《法门寺》，马福仙《孝义节》，杨小朵《反延安》，九阵风《摇钱树》，汪笑侬《戏迷传》，刘鸿声《完璧归赵》，何佩亭、韩长宝《溪皇庄》	23.3×20.7余者同上
	双庆社	民国五年四月十日	俞赞庭《赵家楼》，许荫棠、姜妙香《黄鹤楼》，程继先、贾洪林、路三宝、梅兰芳，俞振庭、姚玉芙《邓霞姑》	23.3×21.1，红色。余者同上
	不详	年代不详	尚和玉《长坂坡》，李吉瑞《刺巴杰》，杨小朵《得意缘》、《下山》，瑞得宝《狮子楼》，王凤卿《定军山》，朱桂芳《金顶山》	24.8×23.3，粉色。廊房三条斌记石印

（续表三十一）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
第一舞台	班社不详	年代不详	李洪春《赵云夺斗》，林笑卿《嫦娥奔月》，刘永奎《柴桑口》，李兰亭《安天会》，林颦卿《双珠凤》，盖叫天《三侠剑》，小如意、陆树田《阴阳河》，祁彩芬《芦林坡》	53.5×31.5，白色
	北京梨园公益总会	年代不详	时慧宝《朱砂痣》，茹富兰、尚和玉、李万春《长坂坡》，马连良、程继先、姜妙香《御碑亭》，王瑶卿《探亲家》，高庆奎《辕门斩子》，龚云甫、陈德霖《雁门关》，程艳秋《贺后骂殿》，荀慧生、梅兰芳、杨小楼、尚小云、于连泉《五花洞》，余叔岩、王幼卿《南天门》，尚小云、梅兰芳、杨小楼、余叔岩《反串虮蜡庙》	46.2×32.3，粉色。群强报印刷部代印
	陕辽平筹赈义务夜戏	年代不详	裘桂仙《白良关》，尚和玉《战滁州》，朱琴心、谭富英、萧长华《御碑亭》，荀慧生、马富禄《小放牛》，高庆奎《斩黄袍》，尚小云、小翠花《秦良玉》，梅兰芳、程继先《奇双会》，杨小楼、钱金福《安天会》	28.2×30，粉色
	同	年代不详	阎岚秋《摇钱树》，李多奎《游六殿》，郭仲衡《战成都》，尚和玉《艳阳楼》，言菊朋、裘桂仙《上天台》，荀慧生、金仲仁、马富禄《铁弓缘》，高庆奎《逍遥津》，筱翠花、尚小云、谭富英、侯喜瑞《法门寺》，梅兰芳、杨小楼、钱金福、王凤卿、萧长华《霸王别姬》	37.8×30.1，白色
	上	民国三年(1914)七月二十三日	何桂山《龙虎斗》，许德义、朱桂芳《攻潼关》，王又宸《洪羊洞》，龚云甫、萧长华《药茶计》，杨小楼《霸王庄》	25.5×30，土黄色。北京廊房三条裕源公司印

（续表三十二）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
天乐茶园	同上	民国三年(1914)七月二十三日(夜戏)	侯德山《牧虎关》，德珺如《借赵云》，王凤卿《鱼肠剑》，朱幼芬、陆杏林《彩楼配》，王瑶卿、路三宝《雁门关》，沈华轩《金钱豹》	同上
		民国三年(1914)八月一日日戏	麒麟童《镇潭州》，何桂山《功臣宴》，姚佩兰《贪欢报》，许德义、朱桂芳《嘉兴府》，贾桂林、陈文启《雪杯圆》，龚云甫《行路》、《训子》，杨小楼《盗御马》，《连环套》	26×31其他同上
		民国三年(1914)八月一日夜戏	侯德山《龙虎斗》，小凤凰《顶花砖》，朱幼芬《彩楼配》，王凤卿、王瑶卿、路三宝、姚佩秋、李宝琴《雁门关》，杨小楼《水帘洞》	同上
		民国四年(1915)八月二十三日夜戏	黄润甫、德珺如、《忠孝全》，王瑶卿、王蕙芳《金猛关》，杨小楼《连营寨》	20.2×23，浅粉色
		民国十一年(1922)十一月十九日日戏	盖叫天、筱翠花《三门街》	20.8×23.5，粉绿色
	懿德社坤班	年代不详	陈云涛、马素珍、金月兰《珍珠塔》，郭翠英、郭秀英《失街亭》，金桂芬《钓金龟》，朱云芬《雪杯圆》	19.7×22.5，浅藕色。北京廊房三条裕源公司代印
		民国十二年(1923)六月一十六日	刘连湘《潮金顶》，陆树田、李兰亭《铁公鸡》，刘永奎《戏迷传》，林颦卿、刘永奎、小如意《白蛇传》	54×31.4白色
		民国十二年(1923)六月十七日	李兰亭《绿牡丹》，李洪春《镇潭州》，刘永奎《戏迷传》，林颦卿《白蛇传》，盖叫天《凤凰岭》	同上

（续表三十三）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
第一舞台	懿德社坤班	民国十二年(1923)六月十八	刘永奎《马前泼水》，盖叫天《十字坡》，小如意、林颦卿、陆树田《白蛇传》，李兰亭、盖叫天、林颦卿、刘永奎《劈山救母》	54.5×31.5，白色
		民国十二年(1923)六月二十二	小如意、李兰亭、盖叫天、林颦卿、刘永奎、陆树田《南海普陀山》	54.5×32，白色
		民国十二年六月二十七日	李兰亭《景阳岗》，刘永奎《上天台》，盖叫天《恶虎村》，林颦卿、刘永奎《女侠红蝴蝶》	同上
		民国十二年(1923)六月二十八日	李洪春《赵云夺斗》，刘永奎《柴桑口》，李兰亭《安天会》，林颦卿《双珠凤》，盖叫天《三侠剑》，小如意、陆树田《阴阳河》	同上
		民国十二年(1923)六月二十九	周华亭《下河东》，李妙兰《祭江》，小如意《十三妹》，刘永奎、李兰亭《夜战马超》，林颦卿、陆树田《孟姜女》，盖叫天《白水滩》	同上
		民国十二年(1923)七月八日	林颦卿《王亚银》，盖叫天《武松》，刘永奎《戏迷传》	同上
		民国十二年(1923)七月九日	李洪春《九龙山》，陆树田《四进士》，小如意《虹桥赠珠》，刘永奎《普天同庆》，林颦卿《凤阳花鼓》，李兰亭、盖叫天、小如意《赵家楼》	同上
	义务夜戏	民国五年(1916)3.26	萧长华《龙凤配》，尚和玉《战滁州》，龚云甫、裘桂仙《遇皇后》，王瑶卿、王幼卿《能仁寺》，高庆奎《胭粉计》，尚小云、筱翠花《秦良玉》，梅兰芳、余叔岩《戏凤》，杨小楼、梅兰芳《长坂坡》	37×31.3，红字。余同上
		民国五年(1916)3.27	李万春《斩颜良》，高庆奎《斩黄袍》，荀慧生、萧长华《虹霓关》，尚小云、王又宸《汾河湾》，程艳秋、侯喜瑞《红拂传》，余叔岩、裘桂仙《琼林宴》，筱翠花、杨小楼、郝寿臣《战宛城》，梅兰芳、姚玉芙《天女散花》，杨小楼、梅兰芳《混元盒》	京师警察厅教养院印刷科代印36.8×31.2，白色

（续表三十四）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
第一舞台	北京梨园公益总会十六省水灾急赈义务戏	民国九年(1920)八月初一(9.12)	尚和玉《艳阳楼》，谭富英《乌龙院》，筱翠花、侯喜瑞《马思远》，尚小云、程艳秋、程继先、李多奎《双探母、回令》，王凤卿、梅兰芳、杨小楼、姜妙香、萧长华、钱金福《霸王别姬》	51.8×30，白纸红字
		民国十二(1923)七月十四	小如意《战宛城》，刘永奎、盖叫天、陆树田《铁公鸡》，小如意、林颦卿《血泪碑》	54×31.4白色
		民国十二年(1923)七月十八日	李兰亭《冀州城》，小如意《红梅阁》，盖叫天《大四杰村》，林颦卿、刘永奎《大香山》	同上
		民国十二年(1923)七月十九日	李兰亭《新塔子沟》，刘永奎《浣纱记》，盖叫天《大白水滩》，林颦卿《刘香女》	同上
		民国十二年(1923)七月二十九日	小如意、李兰亭、陆树田《铁公鸡》，刘永奎《浣纱记》，小如意、林颦卿、陆树田《衣巾计》	同上
		民国十二年(1923)七月二十八日	李洪春《沙陀国》，刘永奎《朱砂痣》，林颦卿《贵妃醉酒》，麒麟童《追韩信》，李兰亭、小如意《乾坤圈》	同上
		民国二十年(1923)七月三十日	李洪福《长亭会》，董燕良《小磨房》，小如意《大英杰烈》，林颦卿《梁山伯与祝英台》，麒麟童《渡阴平》	同上
		民国十二年(1923)七月三十一日	李兰亭、陆树田《铁公鸡》，刘永奎、小如意《戏迷传》，林颦卿《卖绒花》，麒麟童、王灵珠《临江驿》	同上
		民国十二年(1923)八月一日	周华亭《取洛阳》，陆树田《生死板》，刘永奎《教子》，林颦卿《双珠凤》，麒麟童、王灵珠《惊变、埋玉》	同上

（续表三十五）

场所	班社	时　　间	主　演　及　剧　目	备　　注
第一舞台	北京梨园会益总会十六省水灾急赈义务戏	民国十二年(1923)八月三日	小如意《五虎群羊阵》，李兰亭《石秀探庄》，刘永奎《探阴山》，麒麟童、王灵珠《斩经堂》，林颦卿《天门阵》	同上
		民国十二年(1923)八月六日	周华亭《下河东》，李妙兰、李洪春《武家坡》，刘永奎《喜封侯》，林颦卿《奈河挑水》，麒麟童、王灵珠《临江驿》	54.5×31，白色
		民国十二年(1923)八月十七日	周华亭《雁门关》，李洪春《赵云夺斗》，陆树田《西门豹》，小如意、李兰亭、李海亭《绿牡丹》，王灵珠、麒麟童、林颦卿《赵五娘》	同上
		民国十二年(1923)八月九日	金寿臣《八百八年》，刘广林、刘连相《光复南京》，陆树田、李兰亭、王灵珠、麒麟童、林颦卿、刘永奎、小如意《雷峰塔》	55.7×31.5，白色
		民国十二年(1923)八月十日	陆树田、李兰亭、王灵珠、盖叫天、麒麟童、刘永奎、小如意、王佩秋《七擒孟获》	同上
		民国十二年八月十八日	李兰亭《绿牡丹》，刘永奎《戏迷传》，麒麟童、王灵珠《南天门》，盖叫天《三岔口》，盖叫天、麒麟童、刘永奎《关公走麦城》	同上
		民国十二年八月二十一	王灵珠《春香闹学》，盖叫天《铁公鸡》，麒麟童、王灵珠《报恩录》，筱如意《佘塘关》	同上
		民国十二年八月二十二	刘永奎《上天台》，麒麟童、王灵珠《三秦度会》，盖叫天《武松》，筱如意、李兰亭、陆树田《塔子沟》	同上
		民国十二年九月三日	张小山《祥梅寺》，李洪春《镇潭州》，陆树田《琼林宴》，刘永奎、李兰亭《草桥关》，盖叫天《乾坤圈》，麒麟童、王灵珠《临江驿》	同上

（续表三十六）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
第一舞台	夜戏	民国十六年(1927)5.29	谭富英《武家坡》，尚和玉《四平山》，荀慧生《樊江关》，筱翠花《马思远》，高庆奎、马连良、程艳秋《美人计・回荆州》杨小楼《安天会》，余叔岩《珠帘寨》，梅兰芳《西施》，尚小云《马龙祚》	舍饭寺慈济印刷所印，36.4×25.3，粉色
	直隶赤城等处赈济义务夜戏	民国十七年(1928)3.5	裘桂仙《御果园》，李万春《狮子楼》，荀慧生、金仲仁、马富禄《大英杰烈》，马连良、郝寿臣《捉放宿店》，程艳秋《孔雀屏》，余叔岩《盗宗卷》，梅兰芳、杨小楼《霸王别姬》	38×33.3，白色。余同上
	梨园全体修造东岳庙梨园祖师殿	民国十七年(1928)4.8	朱桂芳《泗州城》，王幼卿、侯喜瑞、尚和玉、李万春《大长坂坡》，王又宸、筱翠花、萧长华《乌龙院》，龚云甫、朱素云、程艳秋《探母回令》，余叔岩、尚小云、钱金福《打渔杀家》，杨小楼、梅兰芳、王凤卿、姜妙香《霸王别姬》，陈少五《百寿图》	47×31.5，粉色。文岚簃印
	立达学校筹款义务夜戏	民国二十三年(1934)(5.22)	李多奎《长寿星》，刘宗杨《安天会》，杨宝忠《骂曹》，于连泉《马思远》，荀慧生、马富禄《小放牛》，尚小云、谭富英《打渔杀家》，王凤卿、高庆奎、杨小楼、郝寿臣《长坂坡》	37.4×3.4，白色
华乐园	未注班社	民国十三年(1924)三月十六日	赵凤鸣《浣纱记》，沈三玉《嘉兴府》，谭富英《定军山》，朱琴心《乐昌公主》	撷华书局印，22.5×21，粉红色
	和胜社	民国十三年(1924)三月一日	吴彩霞《三击掌》，朱琴心《打花鼓》，郝寿臣、王凤卿、马连良、尚和玉、沈华轩《武乡侯》	同上
		民国十三年(1925)六月二十七日	吴彩霞《孝义节》，孟小如《奇冤报》，周瑞安《冀州城》，马连良、郝寿臣《开山府》、《打严嵩》	同上

(续表三十七)

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
华乐茶园	富连成	民国二十三年(1934)十二月十五日	裘世戎《御果园》,叶盛章、朱盛富《打瓜园》,李世芳、袁世海《宝莲灯》,苏世詹、毛世来、曹世才《海慧寺》,郭世治《飞波岛》	31.2×23.5,粉色。撷华印书局代印
		民国二十四年(1935)一月三十日	张世桐《王莽围》,时世宝、李世芳《四郎探母》,叶盛章《巧连环》,沈富贵、许盛奎、毛世来、叶盛章、萧盛萱《马思远》	31×22.5,余同上
		民国二十四年(1935)一月二十日	高世寿《采石矶》,刘世勋《上天台》,袁世海《桃花村》,李世睦、叶盛章《安天会》	30.3×23,余同上
		民国二十四年(1935)三月十六日	裘世戎、时世宝《打龙袍》,柏世顺、张世桐《金锁阵》,叶世长、李世芳《汾河湾》,江世玉、毛世来《马思远》,董盛林《九龙杯》	31×22.5,余同上
		民国二十四年(1935)三月二十日	杜世良《江东桥》,傅世铃、谭世英《蟠桃会》,叶盛章、毛世来《一匹布》,李世林、袁世海、叶盛茂、高盛虹《三顾茅庐》	30.4×22.1,余同上
		民国二十四年(1935)三月二十四日	苏富恩、沈富贵《百凉楼》,刘世勋《天水关》,李世芳、毛世来、叶盛章、袁世海、张世桐、姚世茹《金瓶女》	30.6×23.1,余同上
		民国二十四年三月二十七日	杨世群、阎世善《花蝴蝶》,俞世龙、裘世戎《断密涧》,李世芳、毛世来《十三妹·悦来店能仁寺》,叶盛章、苏富恩、沈富贵《大雁翎甲》	30.3×22.5,粉色
		民国二十六年(1937)五月二十六日夜戏	李世芳、叶盛章、毛世来《酒丐》,杜元田、郭元汾、钱元通《李陵碑》	31×23,白色

（续表三十八）

场所	班社	时　　间	主　演　及　剧　目	备　　注
广兴茶园	群益社	民国三年(1914)七月二十一日	王廷斌《乌盆计》，于德芳、小马五、小双喜《虮蜡庙》，孙佩亭、崔灵芝《春秋配》，郭宝臣《失街亭》。	撷华印刷局代印，20.6×23.3，梅红色
		民国二十三年(1934)十一月十五日(阳历)	龚福臣《尼姑思凡》，马福才、胡福良、龚福臣、胡福香、万福禄等《渭水河》	林记印刷簿品厂承印，22.7×20.5，玫红色
		民国二十三年(1934)十一月十六日	马福才、万福禄、胡福泉《渭水河》，龚福臣、胡福喜、胡福香《升仙传》	28×31.7，白色，余同上
		民国二十四年(1935)三月二十七日	三夜呼《看病》，九岁红《回龙阁》，冀兰香《断桥亭》，小桂桃《坐楼杀惜》，三儿生《土祖庙》，九岁红、筱桂桃《溪皇庄》	林记印刷局承印，23×21.3，白色，红字
广德楼	喜连成	宣统三年(1911)六月二十八日	何春升《搜孤救孤》，律喜云《宇宙锋》，小穆子《探阴山》，金丝红《恶虎村》	23×18.5，红色
		民国元年(1912)八月十七日	朱素云《群英会》，孙一清《杀狗》，金玉兰《阴阳河》，九阵风《金山寺》	同上
	天庆班	民国四年(1915)七月十三日	胡素仙《母女会》，沈华轩《青石山》，孟小如、王惠芬《汾河湾》，王瑶卿《荀灌娘》	同上
		民国四年(1915)六月二十二日	沈华轩《盗御马》，金仲仁、王瑶卿《反延安》，孟小如《洪羊洞》，王瑶卿《混元盒》	同上
		民国四年(1915)七月七日	刘凤山《铡美案》，胡素仙《御碑亭》，孟小如《失街亭》，王瑶卿《庚娘传》。	同上
	志德社	民国五年(1916)一月十七日	鑫翠玉《拾万金》，于紫霞《八门金锁阵》，杜云红《走雪山》	同上
		民国五年(1916)五月二十八日	金桂芬《桑园寄子》，杜云红《四郎探母》，张小仙《铁弓缘》	同上

(续表三十九)

场所	班社	时　　间	主演及剧目	备　　注
广和楼	鸿庆班	民国二年(1913)七月二十七	九阵风《玫潼关》,龚云甫《六月雪》,刘鸿声《忠烈传》	20×23,红色
		民国二年(1913)十月十四日	陈福寿《战太平》,九阵风《无底洞》,龚云甫《断后》,刘鸿升《御碑亭》	同上
	胜和社	民国二年(1914)十月二十一日	沈翠芬《三世修》,双兰英《黄金台》,金玉凤《查关》,张秀琴《汾河湾》	同上
		民国三年(1914)十月三十日	卢桂兰《女起解》,韩孝峰《朱砂痣》,张秀琴《南天门》,于筱霞《六月雪》	同上
	富连成社	民国四年(1915)六月十一日	筱翠花《烧灵》,高百岁《战太平》,小金钟《搜孤》,赵连升、钟连鸣《九龙杯》	同上
		民国四年(1915)六月十三日	李富臣《白良关》,小金钟《琼林宴》,筱翠花《马上缘》,高百岁《斩子》	20×23,绿色
		民国四年(1915)八月一日	侯喜瑞《反西凉》,小金钟《二进宫》,筱翠花、马连良《奇双会》,高百岁《上天台》	同上
		民国四年(1914)十一月二十九日	李连贞《落花园》,小荷花、筱翠花《双摇会》,高百岁《洪羊洞》,王连奎、赵连升《九龙杯》	20×23,白色
		民国十年(2921)四月二十日	赵富台《金马门》孙盛甫《三娘教子》,谭富英《定军山》	20×23,粉红色
		民国十三年(1924)十二月二十一日	何连涛《四杰村》,王盛意《穆柯寨》,李连珍《西河舞》,孙盛甫《珠帘寨》	同上
		民国二十六年(1937)七月十八日	宋富英《钟馗嫁妹》,谭世英《连环阵》,李世芳《金榜乐》,阎世善《小放牛》,谭盛英《酸枣岭》,毛世来《刺巴杰》	31×23.5,绿色

（续表四十）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
广和楼	富连成社	年代不详	孙盛云《绝缨会》，邓世芬《铡美案》，傅世兰《大保国》，叶盛兰《群英会》	23.2×20.3，绿色
		年代不详	袁世海、毛世来《九更天》，叶盛章、朱盛富《黑山狼》，柏世顺《金锁阵》	22.6×20.5，黄色
丹桂花园		宣统元年(1909)十一月二十一日（夜戏）	瑞德宝《挑华车》，李吉瑞《打渔杀家》，朱素云、路三宝《马上缘》，李吉瑞《落马湖》	日日画报馆印，18×20.5绿色
	鸣盛和	宣统二年(1910)八月十五日	杨桂芬《游六殿》，小玉芬《失街亭》，朱桂芬、韩紫云《桑园寄子》，八岁红《鸳鸯楼》	厚记石版印书局印，19×21，粉红色
	鸣凤班	宣统三年(1911)三月二十五日	王桂芬《浣纱记》，杨春圃《鱼肠剑》，王福连《华容道》，郎德山《穆柯寨》，赵瑞亭《三疑计》	同上
		宣统三年(1911)四月六日	七仙旦《蟠桃会》，金福山《玉虎坠》	白色，其他同上
		(1911)四月七日	王作廷《杨家将》，金福山《雁门关》	同上
		宣统三年(1911)六月二十日	小金奎《探阴山》，盖陕西《雪梅吊孝》，贾璧云《战宛城》	绿色、其他同上
	正乐社	(1915)四月二日	金灵芝、七岁红《大破连环阵》，白牡丹《戏叔别兄》，尚小云《祭江》，方洪涛《刺巴杰》	20×23，红色
		民国四年(1915)八月五日	陈璧云《六月雪》，徐幼田《锁五龙》，白牡丹《戏叔》，尚小云《桑园会》	同上

(续表四十一)

场所	班社	时　间	主演及剧目	备　注
丹桂园	正乐班	民国四年(1915)八月八日	陈璧云《朱砂痣》,金灵芝《大登殿》,白牡丹《双合印》,尚小云《女起解》	同上
		民国四年(1915)八月十八日	陈璧云《祭江》,金灵芝《桑园会》,白牡丹《小放牛》,尚小云《二度梅》	同上
		民国四年(1915)九月四日	金灵芝、七岁红《桑园会》,白牡丹《扇坟》,尚小云《回龙鸽》,王三黑《红门寺》	同上
		民国六年(1917)	小福喜《界牌关》,金灵芝《走雪山》,邓立峰《别宫》,吴铁庵《骂曹》	同上
			侯喜瑞《青石山》,小凤台《探阴山》,张立英、陈碧云《四郎探母》	绿色,其他同上
			小凤台《搜孤》,张立英《法门寺》,小马五《探亲》,小福喜《花蝴蝶》	粉红色,其他同上
			王三黑《四杰村》,吴少霞《武家坡》,白牡丹《小放牛》,吴铁庵《骂曹》	同上
	庆和成坤班	年代不详	金凤云《失街亭》,金玉琴《大翠屏山》,金桂兰《走雪山》,张小仙《白蛇传》,金玉凤《梵王宫》,傅佩茹《姬忠访贤》	文和石印,27.5×20.6,白色
大舞台茶园	大舞台茶园	清宣统三年(1911)三月初一	沈华轩《贾家楼》,七仙旦《双泗州》,王纷臣《失街亭》,李春来《恶虎村》	撷华书局排印,21.5×23.7,粉红色
		清宣统三年(1911)三月十七日	乔荩臣《庆顶珠》,时慧宝《朱砂痣》	21.2×23.5,梅红色。其他同上

（续表四十二）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
天乐茶园	天成班	清宣统三年(1911)二月十九日	乔荩臣、时慧宝《黄鹤楼》，荣蝶仙、时慧宝《翠屏山》，乔荩臣、纪文屏《八蜡庙》	与二月十七日戏单同一页
		清宣统三年(1911)四月十三日(义务夜戏)	福小田《父子会》，陈子芳《游龙戏凤》，王幼臣《当锏卖马》，高福安《白水滩》	21.3×23.4，其他同上
	天庆班	清宣统三年(1911)十一月二十二日(夜戏)	金秀山《群英会》，王蕙芳《喜荣归》，九阵风《雄黄阵》，路三宝《虹霓关》，龚云甫《钓金龟》	21×23.3，其他同上
		清宣统三年(1911)十一月十七日(夜戏)	沈华轩、何佩亭《金锁阵》，路三宝、刘春喜《翠屏山》，龚云甫、德珺如《岳家庙》，张玉峰、傅小山《翠凤楼》	21×23.7，其他同上
		民国元年(1911)一月二十五日	金秀山《忠孝全》，路三宝《阴阳河》，九阵风《雄黄阵》，刘洪升、吴彩霞《探母回令》	20.6×23.5，其他同上
		清宣统三年(1911)十二月二十一日(义务夜戏)	金秀山《法门寺》，沈华轩、李连仲《冀州城》，九阵风《雄黄阵》，路三宝《马上缘》，龚云甫《行路》，傅小山、张玉峰《翠凤楼》	21×23.4，其他同上
		民国元年(1912)六月二十七日	金秀山《牧虎关》，沈华轩《溪皇庄》，九阵风《无底洞》，刘鸿声《上天台》	20.8×23.2其他同上

(续表四十三)

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
德泉茶园	三乐班	民国二年(1913)六月二十日	王三黑《贾家楼》,赵凤鸣、尚小云《教子》,赵桂元、黄润甫《捉放曹》,谭金升《滑油山》,白牡丹《翠屏山》,马峻山《探阴山》	28.1×21.4,白色
	德顺和班	年代不详	李俊樵《落马湖》,翟桂云、粉灵芝、程云波《万花船》,王桂屏《失街亭》,小百岁《行路哭灵》,小小十二红《杀府逃国》	和记石印,28×20.7,白色
四明大戏院		民国二十二年(1933)十月十七日	侯永奎《祝家庄》,马祥麟《打渔杀家》,郝振基《洞庭湖》,侯益隆《冥判》,白云生《翡翠园》,李凤云《下河南》,魏庆林《寻亲记》	撷华书局承印,23.6×20.3,粉色
天和茶园	翕庆社	民国三年(1914)六月二日	康春寿《铁笼山》,德建堂《金水桥》,十三旦、崇鹤年《孽海波澜》,万盏灯《夺头彩》,韩宝亭、白铁山《二进宫》	27.4×20.2,白色
	鸣凤班	年代不详	梁雨楼《朱砂痣》,盖月樵《落马湖》,郭一臣《拾黄金》,小云甫《滑油山》,杨玉奎《除三害》,玻璃翠、金元、李翠芬《翠屏山》,达子红、白牡丹《桑园会》	28×21,余同上
	翕庆社	民国三年(1914)8.6	荣蝶仙《探亲家》,李鑫甫《桑园寄子》,康喜寿《挑华车》,吴彩霞《母女会》,吴堃芳《落马湖》,李佩卿《玉玲珑》李春徽《捉放曹》,德建堂《断密涧》,韩宝亭《二进宫》	27.9×21.1,余同上

（续表四十四）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
新华园	普庆班	民国元年(1912)五月二十三	红菊芬《浣纱记》，小月梅、李凤仙《西湖阴配》，俞振庭《白水滩》，金凤琴《遗翠花》，张喜华、赛阵风《摇钱树》	21.5×23.2，梅红色
四明大戏院	四明大戏院	十月十三日(夜戏)	李小山《搜孤》，姜妙香、裘桂仙《飞虎山》，朱素云、朱桂芳《乾元山》，龚云甫、慈瑞泉《孟津得宝》，王凤卿、姚玉芙《朱砂痣》，梅兰芳《状元祭塔》	新发石印，21×23.6粉红色
新华园	普庆班	民国元年(1912)四月十五日	金凤琴《铁弓缘》，金月梅、李凤仙《双合印》，陆秀云《玉虎坠》、《兴汉图》	21.2×23.6，梅红色
永乐茶园	双乐班	民国元年(1912)三月二十一日《阴历》	金月仙《探阴山》，小三宝、何福喜《朱砂痣》，小龚处《滑油山》，谷金凤《红梅阁》	21×23.7，梅红色
东安市场	丹桂园永庆社	年代不详	杨小朵《浣花溪》，汪笑侬《受禅台》	廊房三条裕源公司印，15×22.3，白色
长安戏院		民国二十八年(1939)一月二十一日	李万春《十八罗汉收大鹏》(自编自演)	37×26.3，白色

（续表四十五）

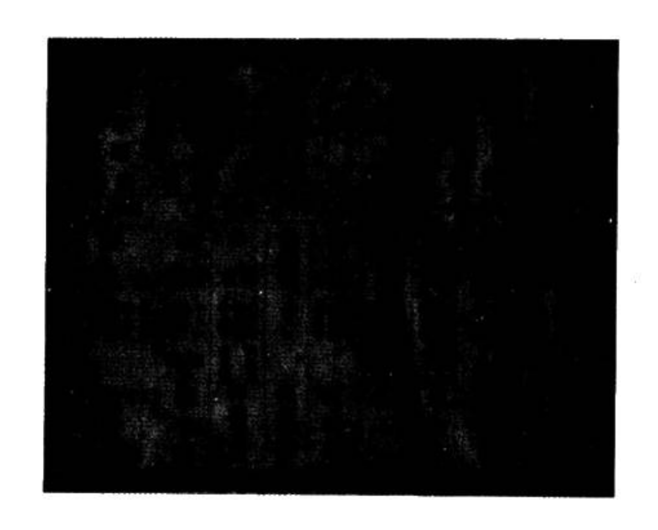
场所	班社	时间	主演及剧目	备注
东庆茶园	安庆班	宣统三年(1911)四月三十	高鹤鸣《霸桥》，盖祥《党人碑》，荣英《北渡》，荣会《荷珠配》，子峰《棋盘会》，连子福《抱盒》，王永《对刀步战》	厚记石印局承印，21×18.4，绿色
		宣统三年(1911)五月二十八日	苗义山《饯别》，韩子云《踢球》，连子福《北渡》，陈荣惠《打车》，张义长《宁武关》，高鹤鸣《打棍出箱》	21×18.6，桃红色
中华舞台	余庆班	年代不详	李伯坪《桑园会》，仇少奎《草桥关》，王长林《五人义》，朱素云《穆柯寨》，九阵风《水晶宫》，刘鸿升《鱼肠剑》，崇鹤年《法门寺》	21×19，绿色
歌舞台	群益社	民国十一年(1922)五月十六日	晚香玉《花亭》，金香玉《烧骨计》，元元红《草船借箭》，马振奎《取金陵》，王云卿《善恶图》，筱福喜、一千红《宏碧缘》、《绿牡丹》	南撷华石铅印书局代印，23.5×21.8，粉色
新舞台		民国九年(1920)七月二十六日	李祥麟、夏月润《大名府》，赵文连、米秀山《黛玉焚稿》，张文庆、夏月珊、夏月润《济公活佛》	上海九亩地承印，36.2×21.3，白色
恽宅剧目		民国十一年(1922)二月十一日	谭富英、马富禄《珠帘寨》，马连良《雍凉关》，李连贞《醉酒》，李少如《骂曹》，孙富盛《金马门》，方连元《蟠桃会》	31×19，粉色
		年代不详	筱桂芬《双狮图》，李永成《义旗令》，筱桂庭《血手印》，筱文奎《盗宗卷》	22.5×18.3，大红色（墨笔手写）

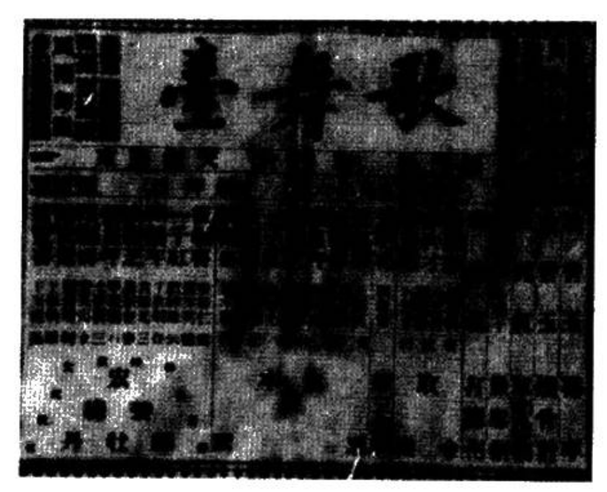
（续表四十六）

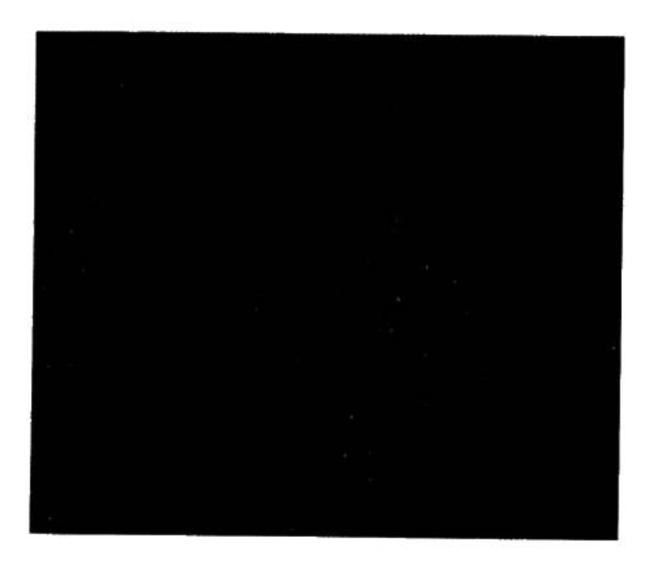
场所	班社	时间	主演及剧目	备注
春明戏院		民国十二年(1923)五月二十四日	富艳亭《杀府》，白牡丹《庆顶珠》，九岁红、筱金枝《乾坤带》，活周瑜《大蝴蝶杯》，八百黑《马家湖》	22.7×30，粉红色
		民国二十六年(1937)三月二十七日	粉菊花《辛安驿》，俞振飞《监酒令》，陈少霖、芙蓉草《打渔杀家》，程砚秋《荒山泪》	31.1×22，粉色
哈尔飞戏院		民国二十六年(1937)六月四日	言菊朋《定军山》，言小朋《林冲夜奔》，诸如香《玉玲珑》，孙毓堃《八大锤》，李婉云、言菊朋《二进宫》	30×20.7，粉色
北京美术专门学校师范系旅行筹款游艺大会		民国十二年(1933)四月二十四日	王少芳《汾河湾》，陈远亭《天雷报》，阎敬仁《扈家庄》，红豆馆主《奇双会》	
燕祠部灯公乙春带贵正长串云假演外戏目		年代不详	妙香《玉堂春》，小朵《荣归》，凤卿、妙香《探母回令》，鑫培、瑶卿《汾河湾》，德霖《前后亲》，素云《射戟》，《岳家庄》	33×23.5，桃红色

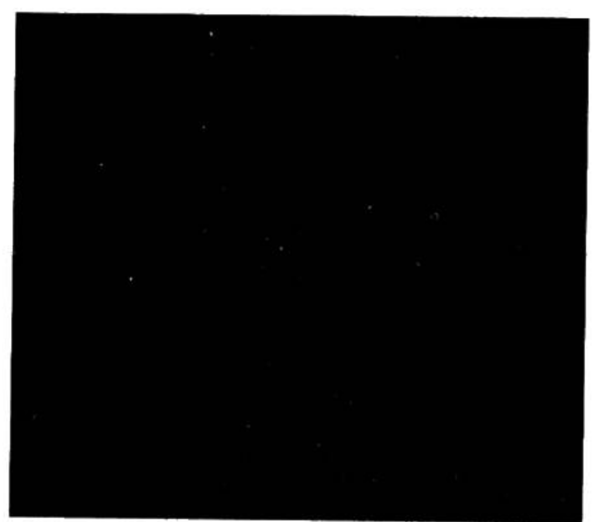
（续表四十七）

场所	班社	时间	主演及剧目	备注
开明戏院		民国十二年(1923)十二月八日	谭春仲《官门带》，九阵风、王长林《小放牛》，筱翠花、程继先《马上缘》，陈德霖《孝义节》、余叔岩《失街亭》、《斩谡》	公记印书局承印，22.6×19.5，白色
		民国二十年(1931)三月十三日夜戏	王蕙芳、陈少五《功臣宴》，沈三玉、朱湘泉《四美图》，王少亭、时玉奎《碰碑》，程继先、张春彦《临江会》，尚和玉、曹玺彦《朱亮祖》，梅兰芳、王凤卿、姜妙香、萧长华、诸如香、朱桂芳、曹二庚《头本太真外传》	25.5×19，白色花笺，手写
		民国二十八年(1939)一月二十三日	李万春《十八罗汉收大鹏》(自编自演)	37×26.3，余同上
钟宅堂会		年代不详	曹二庚《荷珠配》，十阵风《蟠桃会》，朱桂芳《打瓜园》，郝寿臣《瓦口关》，萧长华《连升三级》，王凤卿《战成都》，龚云甫《长寿星》，陈德霖《孝义节》，尚小云《金光阵》，杨小楼《连环套》，梅兰芳、姚玉芙、姜妙香《游园惊梦》，余叔岩、王长林、钱金福《定军山》	38×29.7，大红色
奉天会馆		民国十三年(1924)四月十九日	富棠、连涛《蟠桃会》，富尧、富藻《教子》，富华、盛斌《丁甲山》，富贵《莲花湖》，盛意《扫地、挂画》，喜福、连芳《状元谱》，盛辅《徐女砚》，盛意《樊江关》，连贞《西河舞》，盛辅《黄鹤楼》，连翔《英雄义》，富英《定军山》，世昌《思凡》，长华《连升三级》，慧宝《上天台》，世昌《游园惊梦》，艳秋《骂殿》，琴心、继先《奇双会》，小楼、长林、喜瑞《连环套》，兰芳、妙香《洛神》	王宅寿宴剧目，苏斋老人天际乌云笺书写。32×25，白色

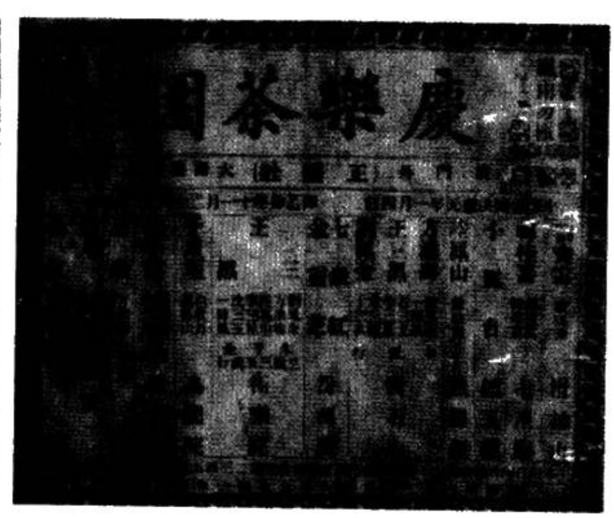


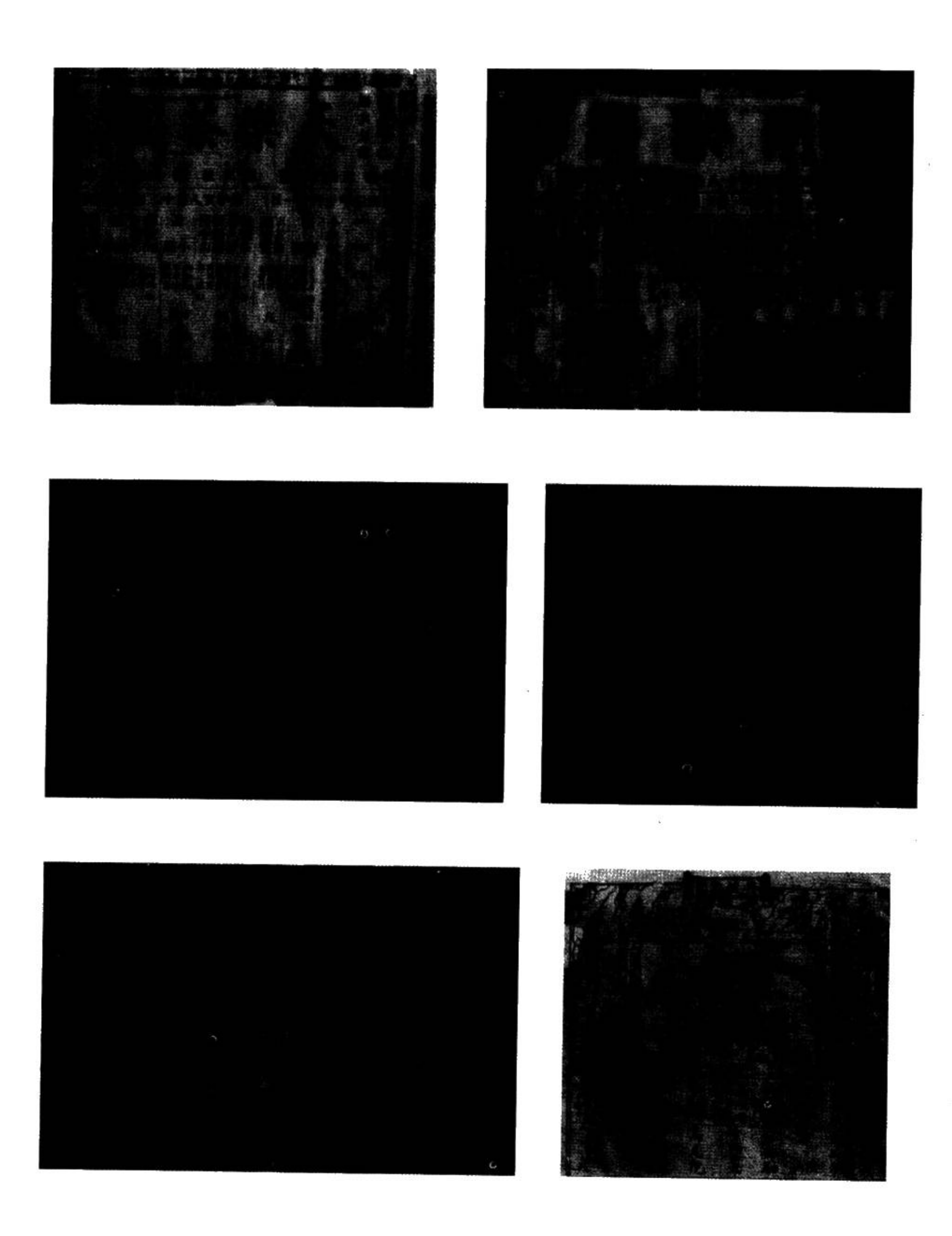


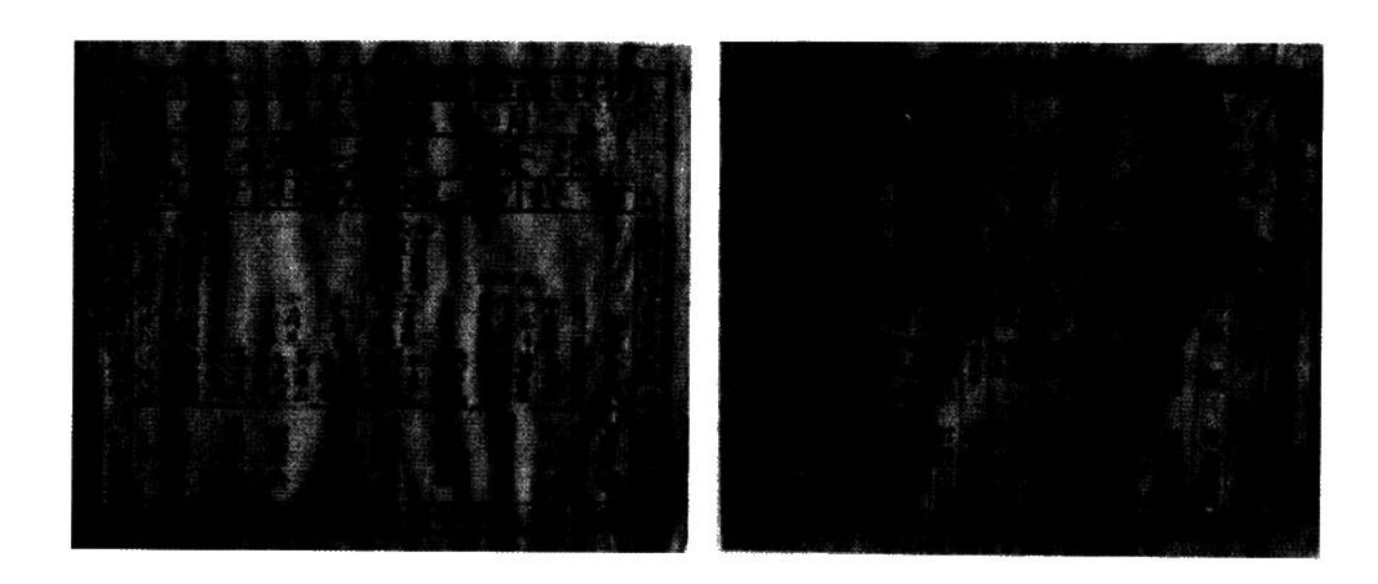


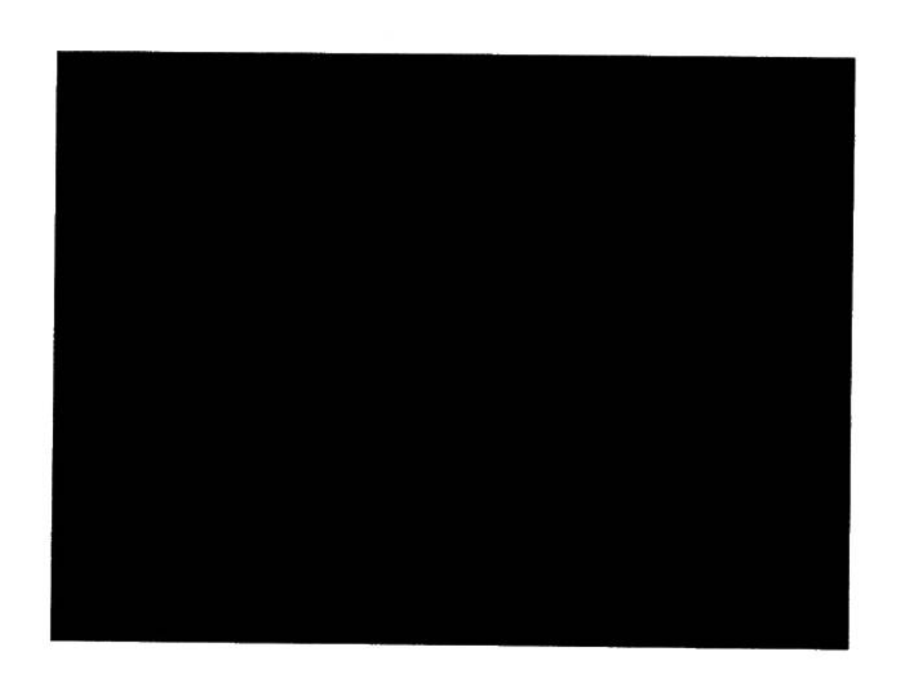



民樂茶園
中華民國五年五月三十日
舊曆四月廿九日
天水關


慶樂茶園







传　记

传　　记

关汉卿（生卒年不详）　元杂剧作家。大都（今北京）人。名不详，字汉卿，号已斋（一作一斋），卒于元大德（1297—1307）年间。关于他的籍贯，尚有燕（今河北省）人（《析津志》）、解州人（《元史类编》）、祁州伍仁村人（清乾隆《祁州志》）诸说。他曾为太医院尹（一说金太医院尹）。熟谙北曲，擅长编剧，且“躬践排场，面敷粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”（臧懋循《元曲选》序）。在当时极富盛名。与马致远、白朴、郑光祖并称为“元曲四大家”。所作杂剧约有六十余种，现存《窦娥冤》、《救风尘》、《拜月亭》、《调风月》、《望江亭》（即《切鲙旦》）、《单刀会》、《蝴蝶梦》、《绯衣梦》、《西蜀梦》、《哭存孝》、《玉镜台》、《金线池》、《谢天香》、《单鞭夺槊》、《裴度还带》、《五侯宴》、《陈母教子》等十八种；《哭香囊》、《春衫记》、《孟良盗骨》三种仅存残曲；《孙康映雪》、《狄梁会》、《宣华妃》、《红梅怨》、《牵龙舟》、《哭昭君》、《救哑子》、《哭魏征》、《闹衡州》、《对玉钗》、《铜瓦记》、《鬼团圆》、《玉簪记》、《三撇嵌》、《立宣帝》、《认先皇》、《三负心》、《瘸马记》、《三告状》、《酹江月》、《三啖赦》、《织锦回文》、《绿珠坠楼》、《凿壁偷光》、《管宁割席》、《高凤漂麦》、《柳丝亭》、《救周勃》、《刘夫人》、《万花堂》、《破窑记》（一说王实甫作）、《鹧鸪天》、《进西施》、《勘龙衣》、《复落娼》、《赵太祖》、《双驾车》、《汴河冤》、《姻缘簿》、《浇花旦》、《王皇后》、《玉堂春》、《相如题柱》、《藏阄会》、《惜春堂》共四十五种俱佚。另外，现存关氏套曲十六套（含残套二），小令五十余首。他的剧作结构紧凑完整，戏剧矛盾集中强烈，人物性格富于特色，词曲质朴精练。塑造的窦娥、赵盼儿、王瑞兰、燕燕、谭记儿等各种类型的妇女形象生动感人。关汉卿为人耿直，爱憎分明，对广大被压迫者寄予深深的同情与支持，以生活在社会底层的人民群众的感情和语言，反映当时人民群众的斗争生活，提出人们普遍关心的社会问题。他“不屑仕进”，不向贪婪、横暴的统治者屈膝，积极热情投入与统治者的斗争之中。他非常重视舞台艺术实践，努力熟悉、吸收、提炼人民群众的生活语言，他的优秀作品都具有长期的舞台生命。他对元杂剧的形成与发展，产生过重要影响，是北杂剧奠基人。他是“玉京书会”的主要组织者之一。他“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠”（《析津志·名宦传》）。钟嗣成的《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”五十六人之首。贾仲明〔凌波仙〕吊词称他为“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”。

王实甫(生卒年不详)　　元杂剧作家。名德信。大都(今北京)人。所作杂剧十四种,现存《西厢记》、《破窑记》(一说关汉卿作)、《丽春堂》三种;《芙蓉亭》、《贩茶船》两剧各存残曲一折;、《双蕖怨》、《娇红记》、《丽春园》、《进梅谏》、《于公高门》、《明达卖子》、《七步成章》、《陆绩怀橘》、《多月亭》九种俱佚。另有散曲数首流传。他的剧作多以男女爱情婚姻经历和遭遇为题材,着力塑造了各种反抗封建礼教的青年男女形象。其中,尤以《西厢记》最为著名。此剧曲词优美流畅,人物性格鲜明生动,内在的心理活动刻画得细腻入微。对其后的戏曲发展产生了巨大的影响,在文学史上有很高的地位。贾仲明〔凌波仙〕吊词称他“作词章,风韵美,士林中等辈伏低。新杂剧,旧传奇,《西厢记》天下夺魁”。其词“如花间美人,铺陈委婉,深得骚人之趣,极有佳句,若玉环之出浴华清,绿珠之平莲洛浦”(朱权《太和正音谱》)。钟嗣成《录鬼簿》将他列为“前辈已死明公才人有所编传奇行于世者”。

马致远(生卒年不详)　　元杂剧作家。字千里,号东篱,大都(今北京)人。曾任江浙省务提举。卒年约在元至治、泰定年间(1321—1328)。所作杂剧十五种另一支,现存《汉宫秋》、《荐福碑》、《岳阳楼》、《任风子》、《陈抟高卧》、《青衫泪》、《黄粱梦》(与李时中、花李郎、红字李二合作)七种;存《桃源洞》曲一支。《孟浩然》、《酒德颂》、《踏雪寻梅》、《戚夫人》、《马丹阳》、《岁寒亭》、《斋后钟》、《牧羊记》等八种俱佚。散曲有辑本《东篱乐府》。其剧作以《汉宫秋》最为有名。《东篱乐府》中以散套《夜行船·秋思》为最佳。他的剧作文词豪放有力,充满了对社会现实的不满情绪,也表现出对神仙道化的向往。在当时,与关汉卿、白朴、郑光祖并称为“元曲四大家”。朱权《太和正音谱》将其列为元曲家之首,评其词“如朝阳鸣凤”,“其词典雅清丽,可与灵光、景福而相颉颃。有振鬣长鸣,万马皆喑之意”。贾仲明将他誉为“战文场曲状元,姓名香贯满梨园”的“马神仙”。钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”。

王仲文(生卒年不详)　　元杂剧作家。大都(今北京)人。所作杂剧今知有十种,现仅存《不认尸》一种;《五丈原》、《张良辞朝》两剧仅存曲词残篇,其余俱佚。贾仲明吊词说:“仲文踪迹住金华,才思相兼关、郑、马。”钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”。

赵明道(生卒年不详)　　元杂剧作家。大都(今北京)人。创作活动约于元代元贞、大德(1295—1307)年间。所作杂剧《范蠡归湖》、《韩湘子》两剧皆仅存部分词曲。另存三套散曲和〔大石调〕残曲一篇。贾仲明吊词称其“《范蠡归湖》手段高”。钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”。

李仲章(生卒年不详)　　元杂剧作家。一作孙仲章。大都(今北京)人,一说为冯翊人。所作杂剧三种,仅存《勘头巾》一种。诗文有很深的造诣,所作之《白头吟》杂剧,在当时有一定影响。贾仲明吊词评述说:“只闻《鬼簿》姓名香,不识前贤李仲章,《白头吟》喧满鸣珂巷,

咏诗文胜汉唐。词林老笔轩昂，江湖量，锦绣肠，也有无常。”钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”。

杨显之(生卒年不详)　元杂剧作家。大都(今北京)人。与关汉卿关系密切，交往很多，二人经常商酌、切磋剧词，善于帮助别人修改剧本，因而时人称他“杨补丁”。所作杂剧九种，今存《潇湘夜雨》、《酷寒亭》两种。钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”。

纪君祥(生卒年不详)　元杂剧作家。一作纪天祥。大都(今北京)人。所作杂剧六种，现仅存《赵氏孤儿》一种，贾仲明〔凌波仙〕吊词云：“冤报冤赵氏孤儿，编成传写上纸，表表于斯”。另有《松阴梦》残存曲词一折。钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇于世者”。

庾天锡(生卒年不详)　元杂剧作家。字吉甫。大都(今北京)人。历官中书省掾、除员外郎、中山府判。所作杂剧今知有十五种，俱佚。散曲今存小令七首、套数四套。除杂剧外，他在散曲方面也很有成就。朱权评他的散曲“如奇峰散绮”(《太和正音谱》)。贾仲明吊词称他“语言脱洒不粗疏，翰墨清新果自如”，“寻章摘句，腾今换古，嘿玉喷珠”。钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”。

刘君锡(生卒年不详)　元杂剧作家。燕山(今北京)人。活动时期在元末至正二十年(1306)至明初正统十四年(1449)之间。所作杂剧三种：《来生债》、《三丧不举》、《东门宴》，现仅存《来生债》一种，其余俱佚。钟嗣成《录鬼簿》续编载有其名。

李宽甫(生卒年不详)　元杂剧作家。大都(今北京)人。曾为刑部令史、除庐州合肥县尹。所作杂剧《问牛喘》，已佚。贾仲明吊词称他“局量胸襟怀抱宽”。钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”。

石子章(生卒年不详)　元杂剧作家。大都(今北京)人。与元好问同时，都是由金入元的作家。所作杂剧《竹窗记》、《竹坞听琴》二种。现存《竹坞听琴》一种，《竹窗记》曲词一折。曲词清丽，颇有文采。贾仲明评他的《竹窗记》、《竹坞听琴》“高山远，水流深，戛玉锵金”。钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人”。

曾　瑞(生卒年不详)　元杂剧作家。字瑞卿，号褐夫。大兴(今北京)人。神采卓异、性情疏放，不求仕进。善丹青，能隐语，工小曲。所作杂剧《留鞋记》一种，现存。散曲作品今有小令九十五首，套曲十七套。所辑《诗酒余音》可同《太平乐府》、《阳春白雪》、《乐府群珠》并列。贾仲明〔凌波仙〕吊词云：“江湖儒士慕高名，市井儿童诵瑞卿。”可见其名声之大。

梁进之(生卒年不详)　元杂剧作家。大都(今北京)人。与关汉卿甚为友善。所作杂剧《进梅谏》、《于公高门》两种，俱佚。贾仲明吊词评他说：“行文高古尊韩柳，诗宗李杜流，填词休(似)苏舞(柳)秦周。”朱权《太和正音谱》评其词“如花里啼莺”。

李子中(生卒年不详)　元杂剧作家。大都(今北京)人。曾为官吏，任县宰。所作杂

剧今知有两种，俱佚。贾仲明吊词称其“三场艺，七步才，音律和谐”，“播文风流四海”。钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人所编传奇行于世者”。

费君祥(生卒年不详)　元杂剧作家。大都(今北京)人。与关汉卿为友。所作杂剧有《菊花会》一种，仅存佚曲。贾仲明所补写的挽词云：“君祥前辈效图南，关已相从看老聃，将楚云湘雨亲把勘。《爱女论》语句严，《菊花会》大石调监咸。珊瑚檐，翡翠监，风月轻担。”钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”。

张国宾(生卒年不详)　元杂剧演员、作家。一作张国福、张酷贫、张国宝，艺名喜时营(营一作丰)。大都(今北京)人。曾任官教坊司属下之勾管(钟嗣成《录鬼簿》称“教坊勾管”)，所作杂剧有四种，现存《公孙汗衫记》(一作《合汗衫》)、《薛仁贵荣归故里》、《七里滩》三种。一说《罗李郎》杂剧也是他所作，一说《七里滩》是宫天挺作。

红字李二(生卒年不详)　元杂剧演员、作家。京兆(今北京)人。元杂剧名伶刘耍和之婿。所作杂剧今知有《病杨雄》、《全火儿张弘》、《折担儿武松打虎》、《板踏儿黑旋风》、《窄袖儿武松》五种，俱佚。与马致远、花李郎、李时中合写《黄粱梦》杂剧，其中第四折为其所作，今尚存。钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”。

李时中(生卒年不详)　元杂剧作家。大都(今北京)人。曾在中书省任小吏，后升任工部主事。元贞书会成员，与马致远、花李郎、红字李二合写《黄粱梦》杂剧。今仍存其所撰的第二折，钟嗣成《录鬼簿》将其列为“前辈已死名公才人有所编传奇行世者”。

李开先(1501—1568)　明代戏曲家、文学家。字伯华，号中麓，又别署中麓放客。山东章丘人。嘉靖八年(1529)进士，官至太常寺少卿。与王慎中、唐顺之、陈东、赵时春、熊过、任瀚、吕高并称“嘉靖八才子”。精于诗文词曲，且能歌唱，家中藏书甚富，而词曲尤多，有“词山曲海”之称。生平著述数十种，大半是歌词、戏曲。所著杂剧有《打哑禅》、《园林午梦》、《乔坐衙》、《昏厮谜》、《搅道场》、《三枝花大闹土地堂》、《皮匠参禅》；所著传奇有《登坛记》、《断发记》、《宝剑记》；散曲有《中麓乐府》、《中麓小令》等。另有《词谑》(一名《一笑散》)，评论了一些散曲和杂剧曲文，也辑录了一些明代戏曲史料，他编订、校刻、改定的古人散曲、杂剧，名为《改定元贤传奇》，搜集编刻的民间流行歌曲有《烟霞小稿》、《傍妆台小令》、《酸咸构肆》等。他在当时的北方曲坛上非常活跃，对戏曲和民歌发展颇有贡献。约四十岁时，因上疏抨击朝政，罢官还乡，闲居终老。

洪　昇(1645—1704)　清初戏曲作家。字昉思，号稗畦。浙江钱塘(今杭州)人。出身没落世家，是宋洪皓十九代孙。性格耿直高傲，常“白眼踞坐，指摘古今”。多结亡明后不出仕的名士。移居北京后，做了二十多年的国子监生，未得起用。所作传奇剧《长生殿》，凡三易其稿，历时十余年。与当时《桃花扇》作者孔尚任有“南洪北孔”之称。由于他熟悉舞台，精通音律，其代表作《长生殿》取得很高的艺术成就，“以绝好题目，做绝大文章，学士、才人，一齐俯首”，“歌场舞榭，流播如新”(梁廷枏《曲话》)。康熙二十八年(1689)，因在佟皇后

丧葬期间演出《长生殿》，触犯禁忌，遭人弹劾，致使洪昇的国子监生籍被革除，不少友人也受牵连。当时有人作诗云："可怜一曲《长生殿》，断送功名到白头。"洪昇回到江南后，疏狂如故。六十岁时，在吴兴乌镇酒醉后登舟，落水而死。他所作杂剧有《四婵娟》、《天涯泪》、《青衫湿》、《孝节坊》；传奇还有《回文锦》、《回龙记》、《闹高唐》、《锦绣图》、《长虹桥》等，现仅存《四婵娟》一种。另有诗集《稗畦集》、《稗畦续集》和《啸月楼集》等。

孔尚任(1648—1718)　清初戏曲作家。字聘之，又字季重，号东塘，别号岸堂，自称云亭山人。山东曲阜人。孔子六十四代孙。康熙二十四年(1685)，因在御前讲经，深得赏识，被特授为国子监博士，累迁至户部主事、工部员外郎。康熙三十八年六月，写成传奇《桃花扇》。此剧通过李香君与侯朝宗的感情纠葛和生活遭际，反映南明兴亡，总结朱明王朝败落覆灭的历史教训。"不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣"(孔尚任《桃花扇小引》)。为写此剧他搜集史料，构思创作，前后达十余年，三易其稿，对剧本的结构、情节、人物、曲白分工都经过慎密、精心的研究。剧本写成后，康熙帝闻讯索阅。金斗班初演于舞台，即产生轰动，京师竞演此剧，岁无虚日。剧本被广泛传抄。《桃花扇》与洪昇的《长生殿》被人们誉为"曲中双璧"，孔尚任与洪昇被世人称为"南洪北孔"。由于剧中流露了明末遗民亡国之痛的感伤，康熙三十九年春，孔尚任就因一件疑案，被罢职归家。康熙四十一年冬，他返居曲阜石门山。后病故家中，享年七十岁。戏曲作品还有和顾彩(天石)合写的《小忽雷》传奇。另有诗文《石门山集》、《湖海集》、《长留集》、《岸堂文集》、《鳣堂集》、《会心录》、《宫词百首》、《享金簿》等。

岳　端(1671—?)　清初戏曲作家。一名蕴端，字正子，又字兼山。号红兰主人。原封为多罗勤郡王，康熙二十九年(1690)降为固山贝子，康熙三十七年被革除爵位。所作《扬州梦》传奇，故事源于唐《续玄怪录》和明人小说《杜子春三入长安》，载于《醒世恒言》。

徐　麟(生卒年不详)　清初戏曲音乐家。字灵昭，长洲(今苏州)人。旅居京师。清贫自守。协助洪昇订正《长生殿》音律，点定板眼，使该剧在选曲布局、借宫、集曲各方面取得很多新的成就。洪昇在《例言》中称他"为今之周郎，尝论撰《九宫新谱》。余与之审音协律，无一字不慎也"。《长生殿》传奇原刊本在各折的眉批中，有徐氏论谱曲格律的文字甚多，见解颇精辟。洪昇《稗畦集》有赠徐灵昭诗："移家失策寓长安(北京)，若问生涯尔便难，永日断烟妻待米，深冬无褐子号寒，雪侵东郭先生履，风透南阳子夏冠，还有歌声出金石，侯门长铗不曾弹。"诗中道出了徐氏境况和风骨。

王寿熙(生卒年不详)　清初戏曲音乐家。名春，字寿熙。江苏苏州人。应红兰主人岳端之招，与顾岳亭等来京共为岳之幕友。精于曲律。时孔尚任正撰写《桃花扇》传奇，与寿熙朝夕过从，商订音律，取"时优熟解"之曲牌套数，依谱填之。"每一曲成，必按节而歌，稍有拗字，即为改制"。王寿熙是帮助孔尚任审订音律、曲牌套数的重要合作者。剧的全谱今已散失，仅其中《访翠》、《寄扇》、《题画》等折尚存，曲调清婉流畅，脍炙人口。

魏长生(1744—1802)　　秦腔演员。名朝贵,字婉卿,行三,又称魏三。四川金堂人。“幼习伶伦,困厄备至”(吴太初《燕兰小谱》)。清乾隆三十九年(1774),首次进京献艺,不红而返。五年后,他带着苦心砥砺锐意创出的“琴腔”再度入京,搭入当时不景气的双庆部,并立下“军令状”。后果“以《滚楼》一剧,名动京城,观者日至千余人”。“士大夫亦为心醉”。“凡王公贵位,以致词垣粉署,无不倾掷缠头数千百,一时不得识魏三者,无以为人”(昭梿《啸亭杂录》)。结果,“使京腔旧本置之高阁,一时歌楼观者如堵,而六大班几无人过问,或至散去”(《燕兰小谱》);以至“争附秦班觅食,以免冻饿而已”(戴璐《藤阴杂记》)。于是,京师舞台上大开蜀伶之风,歌楼极一时之盛。由于魏长生的秦腔艺术威胁了王府的昆曲班和京腔班,加上他所演唱的“桑间濮上”之类的剧目刺激了封建礼教,使得清廷大为震怒,于乾隆五十年断然禁止魏的演出。魏被迫一度加入昆弋班。后于乾隆五十三年离京。嘉庆六年(1801),魏长生三度进京,登台演出。次年送春日即卒,享年五十八岁。魏长生为人豪侠好施,经常周济孤贫,修路筑桥,造福于家乡人民。民间有“七个举,八个监,不如魏三一支旦”的歌谣流传。魏长生对秦腔艺术进行了全面的革新。除“新出琴腔”外,在剧目上“不专用旧本”(赵翼《檐曝杂记・梨园色艺》)。在表演方面,不拘成法,“随事自出新意”。做工细腻,“尽妍极致”(小铁笛道人《日下看花记》),开创了踩跷之功。他还创制了梳水头,是旦脚化妆的一种革命。不过,为了满足“豪儿们”的声色之娱,迎合世俗趣味,他的表演有时失之妖冶,因而被评为“妖”或“骚”,被称为“野狐教主”。但他演唱的秦腔,继昆、弋之后一度称雄北京剧坛,对全国各地戏曲都产生了深远的影响。他的徒弟很多,最具代表性的有:

陈银儿,名银官,字渼碧,四川成都人。是魏早期得意之徒,“明艳韶美,短小精敏”,他演的《烤火》“声容真切”,深得魏之神韵,“一时有出蓝之誉”,被时人推为“巨擘”(《燕兰小谱》);

杨五儿,隶属双庆部。四川达州人。弱冠时即名动歌楼。魏初演《滚楼》,五儿为之副色,一时魏、杨并称。五儿的唱、念、表演,充分显示了魏三“尽妍极致”的风范;

蒋四儿,隶属永庆部,直隶宣化府人。“所演皆梆子秦腔。于羞涩中见娥媚之态,回视魂挑目招者,真桃李舆台矣。部中自长生外,观者咸为瞩目,洵堪蹑迹芳尘也”(《燕兰小谱》);

刘朗玉,北京大兴人。魏晚年最得意之徒。“谓可度金针者”。虽“师授未克尽传,长生已成逝水矣。然朗玉之剧,居然得其遗风余韵”,“《胭脂》、《烤火》,超乎淫逸,别致风情;《闯山》、《铁弓缘》艳而不淫……《别妻》一出,手拨三相弦,清商一阙,轻风流水,令人躁释矜平”(《日下看花记》);

常锢香,隶双和部。艺名秀官。扬州人。擅演《胭脂》、《赠镯》、《檀香坠》诸剧。“节奏铿锵,歌音清越,真堪沁人心脾”,虽然“秦腔乐器,胡琴为主,助以月琴,咿哑叮冬,工尺莫定,歌舞弦索,往往龃龉”,“秀官却能丝肉相比,寻声赴节,颇得魏三之旨”(《听春新咏》);

姚翠官，隶双和部，陕西人。“艺臻神化，触处生春，誉之者皆以为得魏三气息”，并能避免魏三“形容太尽，毕竟少一含蓄”的毛病，演《滚楼》“酝酿深醇，含情不露”，演《温凉盏》诸剧，“绘影摩神，色飞眉舞，动合自然，绝无顾盼自矜习气”（《听春新咏》）；

韩韵笠，隶大顺宁部。艺名四喜。北京人。生得“肌肤莹洁，体态苗条，作村妇妆极其神肖。《背娃进府》能与姚翠官争长，而双翘莲瓣绝类婉卿（魏三）”，“且其珠藏川媚，极色飞眉舞之奇；舌底澜翻，集巷语街谈之巧。一经点缀，便足解颐。略作妖娆，即成关目，尤为擅绝一时……”（留春阁小史《听春新咏》）。

舒　位(1765—1816)　清代戏曲作家。字立人，号铁云，大兴（今北京）人。清乾隆五十三年（1788）举人。曾为王朝梧的幕僚，与蒋士铨、王昙等戏曲作家交往甚密。所作有杂剧《瓶笙馆修箫谱》，内含《卓女当垆》、《博望访星》、《酉阳修月》、《樊姬拥髻》四个作品，在舞台上流传甚广。另有《琵琶赚》、《桃花人面》杂剧，未见流传。还著有《瓶水斋诗集》、《列子御风》等。

高朗亭(1774—?)　清代徽调演员。名月官，字朗亭。安庆人。原籍江苏宝应。幼年在杭州、扬州等地演戏。乾隆五十五年（1790）高随安庆徽班入都祝寿演出，为徽班进京之始。高原为徽调演员，进京后，在徽调基础上融合了流行在北京戏曲舞台上的京腔与秦腔，名其班为“三庆”，是“四大徽班”之首。高是徽班进京之初声名最著者。由于徽班在北京戏曲舞台出现，为京剧形成奠定了深厚基础，高朗亭被誉为“二簧之耆宿”。高工花旦，“一上氍毹，宛然巾帼，无分毫矫强，不必征歌，一颦一笑，一起一坐，描摹雌软神情，几乎化境”，“在在耸人观听，忘乎其为假妇人”（小铁笛道人《日下看花记》）。以其技艺水平之高，将他与魏长生并论，又同为后人所效法。高不仅技艺精湛，且富管理才能，掌三庆班三十余年，首任精忠庙会首，在梨园界素有“青蚨主妇”之称。

京腔十三绝　清乾隆年间十三位京腔演员的合称。北京正阳门（今前门）外廊房头条西口内，有诚一斋扇庄（南纸店）门前悬挂大幅“京腔十三绝”图像，作者是画家贺世魁。贺字焕文，大兴（今北京）人。曾为道光帝画制《松凉夏健图》，为王公贵胄邀绘《行乐图》等。十三位演员均为当时颇负盛名者：

迟财官，清乾隆、嘉庆、道光时人。原名池宝财，艺名才官，本姓尉迟，后简作迟，族人亦有以尉为姓者。俗称池才官，是为误。山东蓬莱人。幼年入京习京弋腔武生。乾隆间京腔十三绝之一。道光七年（1827）与高朗亭并为梨园会首。其后人有迟月亭、迟世泰、迟金声等几代人，可称梨园世家。

大头官，即恒大头。工王帽生。嗓音洪亮，演《长生殿·闻铃》之唐明皇，《铁冠图·分宫》之崇祯，声态俱佳，能使观众泪下；

嘟噜胡，工花白髯。嗓音柔而韵致。以《金印记·打上苏门》之苏父、《蝴蝶梦·幻化》之庄周擅场；

老公李三，工脆生。因年长无须，俗称"老公嘴"。嗓音清亮，武功卓绝，朝天镫不用手扳。以《河梁会》周瑜，《叫关》罗成称最，有"最好京腔李老公"(《都门竹枝词》)之誉；

霍六，工老生兼正生。如《西游记·乍冰》之玄奘，《金丸记·抱盒》之陈琳，《金印记·封相》之苏秦，俱用大嗓(真声)唱念。水发、髯口功夫均有特色；

肉粥，以艺名称，本名不详。工彩旦。扮相秀丽，嗓音清脆，善使巧腔。轻、低音唱句，均极清晰。吐字扎实，善用气。大段念白后不换气连着一声长笑，时称一绝。以《藏珠记·打门吃醋》之大妇最为拿手；

王七爸，回族。工正旦。擅演《金印记》之苏秦、《哭城》之孟姜女等。唱腔真挚感人，催人泪下；

连喜，工花旦。嗓音清脆，容貌绝佳。演《拷红》尤为传神；

杨大彪，工红净。身材魁伟，嗓音宏亮；功架动作，沉稳大方。表演时，头上绒球纹丝不动。《训弟》、《挑袍》诸剧之关羽最为出色，有"活泥胎"之称；

马年，工黑净。嗓音浑厚嘹亮，演《打朝》之尉迟恭，一声"哇呀呀"，一口气三起三落，令人叫绝；

唐套儿，工净。演《十二连城》之廉颇，持枪、抛鞭等技艺超群；

陈丑子，工文丑。嗓音清脆，口齿伶俐，擅唱弦索时调。面部肌肉灵活，可随剧情移动，俗称"五官挪位"。演《扣当》之刘二，《龙凤配》之苟阴阳，出场即令观众捧腹。绰号"笑死人"；

虎张，工武丑(即开口跳)。武功精熟，走矮子步灵便超群，演《冯茂盗瓶》时，蹲步连翻二十四个虎跳，迅疾如风；演《偷鸡》的时迁，点燃火纸放入口中经久不灭，最后吐出两个火球，称绝一时。

一说十三绝是霍六、王三秃子、开泰、才官、沙四、赵五、虎张、恒大头、卢老、李老公、陈丑子、王顺、连喜(杨静亭《都门汇纂·翰墨门》)。又一说十三绝是大头官(王帽生)、虎张(武丑)、池财官(武生)、嘟噜胡(花白髯，即老生)、杨大彪(红净)、肉粥(花包头)、老公李三(脆生)、马年(黑净)、连喜(花旦)、霍六(正生兼老生)、唐套儿(花面)、王七爸(青衫)、陈丑子(正旦)(王芷章《腔调考源》)。

米应先(？—1832)　清代汉调演员。小名喜子，号称铁板道人。也称米喜子。湖北人。幼入科班，习正生。知医，人或谓米先生。嘉庆十七年(1812)前后进京，加入春台班演唱，首演关羽戏《破壁·观书》，饰关羽，"不傅赤面，但略扑水粉，扎包巾出。居然凤目蚕眉，神威照人"(《梦华琐簿》)，一举成名。为春台班台柱，凡二十余年。"每登场，声曲臻妙，而神情逼真，辄倾倒其座，远近无不知有米喜子者"(李登齐《常谈丛录》)。其声名还远播海外，高丽、琉球诸国朝贡使臣或就学者，都知米应先之名，求与结识。为揣摩所演人物，家设等身大镜，对影研习，极为认真。因积劳成疾，经常呕血。道光十二年壬辰(1832)病殁，年

仅四十余岁。他是京剧红生戏的创始者，开各派红生戏之源。后来北京的余三胜有“亚赛当年米应先”之誉。

余三胜(1802—1866)　清代京剧演员。名开龙，字启云。湖北罗田县人。原为汉调演员。道光前期进京，先后搭广和成、春台班等徽班演唱。道光中期与程长庚、张二奎被誉为“老生三杰”、“三鼎甲”，同为京剧创始人。他擅用“花腔”，将汉调西皮和徽调二簧合二为一，加以革新，创造出皮簧新声，开拓出京剧音乐的新领域，丰富了京剧唱腔的旋律性，当时有“时曲巨擘”、“老生中之不祧祖”之誉。在舞台语言的字音、声调方面，他将汉调与北京的语言特点相结合，创造出最具特色的京剧舞台语言以及语言表现艺术。京剧中的二簧反调，如《李陵碑》、《牧羊卷》、《乌盆记》的反二簧唱腔，均由他创始。京剧中的“湖广音”也始于余三胜。他嗓音宽宏清亮，富于韵味。有一定的文化修养，机敏、灵活，有很强的应变能力，不仅长于唱、念，也精于做工，擅长剧目以唱、做兼重者居多，如《定军山》、《当锏卖马》、《战樊城》、《鱼肠剑》、《击鼓骂曹》、《探母》、《双尽忠》、《捉放曹》、《碰碑》等等。《都门杂咏》评述他的影响时说：“时尚黄腔喊似雷，当年昆弋话无媒，而今特重余三胜，年少争传张二奎。”当时，唱老生者以宗余为最多，如张奎官、刘和坤等均为其弟子。谭鑫培是他唱腔艺术最有代表性的继承人。余三胜有弟，名四生，工净；其子名紫云，工青衣兼昆旦；紫云之子叔岩，工老生。

程长庚(1811—1879)　清代京剧演员。名椿，字玉珊，又名闻瀚。寓号“四箴堂”，所以，后来演戏又常以“四箴堂程”代其名。安徽潜山人。少年时坐科于安徽，后搭徽班演出。嘉道间或道光初年进京。一说他“幼在北京，入昆曲和盛成班学戏”(《皖优谱》和《都门记略》)。三庆班首席老生，领班人，掌三庆部历数十年，人称大老板。获咸丰帝所授五品官衔。后不仅任三庆班主，并兼任四喜、春台共三个戏班的总管。受内务府命管领各菊部，任“精忠庙”庙首。他嗓音高亢宏亮。广泛吸收、融合京腔、汉调、徽调、昆曲音乐，丰富、发展了京剧唱腔和演唱技巧，尤其注重于演唱上的声情交融。所唱腔调，不求花哨，柔中带刚，以平直舒展取胜，韵味醇厚，很能动人。他做功严谨，讲究人物、性格，对《群英会》之鲁肃，《文昭关》的伍子胥等人物表演，都有独到的见解和舞台表现。老生戏中，凡扎靠、箭衣、袍带、褶子各类人物，他无所不能，均富特色，还能串演花脸、小生等多种行当的脚色，尤其是他所扮演的关羽，声形兼备，生动传神，在师承米应先的基础上，又有很大发展，被评为“如当年关羽之再世”(《京剧二百年之历史》)。他一生不唱二簧反调，不演《战北原》、《空城计》、《赶三关》、《武家坡》、《算粮登殿》。所演人物多是古代忠臣烈士、良将名臣。借人物“寓以讽世之词”(张江裁《燕都名伶传》)。他为人正直、热情，很讲艺德，虽成大名，常饰配角，无分高低贵贱。他具有杰出的梨园管理才能，制定了各种有效的规章制度，



建立起合理必需的组织机构，革除了明、清以来戏班陋习，为维护本班全体利益，他以身作则，坚决拒绝单独在堂会演出，在梨园界博得很高威望，有“乱弹巨擘”、“伶圣”之称。他待人宽厚，秉公无私，奖掖后进，体恤贫弱，在困难时期为维持艺人生活，将清唱所得收入，交全班使用，自己不多取分文。他为培养京剧人才，作出了巨大贡献，谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、杨月楼均得其教益。晚年还创办了三庆科班，培养出如陈德霖、杨隆寿、叶福海、张长保、钱金福、李寿山、李寿峰等一大批菊苑精英。程擅演剧目很多，如《群英会》、《战樊城》、《鱼肠剑》、《文昭关》、《镇潭州》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《让成都》、《战长沙》、《华容道》、《风云会》、《战太平》、《八大锤》、《临江会》等。程无子，收养二侄，一名章善（或说名章瑚），一名章圃。章圃习京剧鼓板，继承父业办小三庆科班。章圃子继先（一名继仙），工小生。

徐宝成（？—1883）　清代京剧演员。一作徐保成。原籍山西，一说江苏苏州人。工净。晚于程长庚四五年进京。先后搭三庆、嵩祝、永胜奎、双奎各班。与名净张奎官同班，技艺不相上下。以架子花见长，尤擅武净戏，以演《恶虎庄》（亦名《黄一刀》）的姚刚最为拿手。《英雄会》（一名《李家店》或《打窦尔敦》）一剧就是由他与张奎官首演而红极一时的。他勾脸用笔随意，于粗中见神气，最擅勾李七、窦尔敦、杨七郎等脸谱。他剧学渊博，故有“祖师爷”之绰号。擅演剧目还有《狮驼岭》、《双打店》、《四杰村》、《下河东》、《定中原》（亦名《红逼宫》）、《黄金台》、《白绫记》、《取洛阳》等。

黄三熊（1813—？）　清代高腔演员。一作黄三雄。原名扎拉熊布，字德山，号敏叔，行三，小名熊儿。蒙古旗籍。原为世袭云骑尉。道光初年，入恩庆高腔科班，初学老生，后改丑行。满科后搭庆升平、崇庆、安庆、阜和等高腔班演唱。后改唱乱弹，先后搭三庆、春台、双奎、双庆、永胜奎、嵩祝成等皮簧班。高腔（京高腔）、昆腔、皮簧皆能，所唱高腔，尤为世人赞赏。他最擅与花旦配戏，所演剧目以玩笑戏居多。与王长桂合演的《送盒子》（饰山东人），铢两悉称，冠绝一时；与常春相合演的丑脚说白戏《盗韩》很有特色，黄谢世后，遂成绝响；他与谭鑫培、杨朵仙、陆小芬等合演的《借扇》堪称珠联璧合的佳剧，他是京剧舞台上最早塑造猪八戒形象的演员之一。他与苏丑杨鸣玉、京丑刘赶三鼎足而三，影响深远。其拿手剧目有《入侯府》（饰李平儿）、《一两漆》（饰苟阴阳）、《也是斋》（饰皮匠杨虎）、《顶砖》（饰商天保）、《下河南》（饰胡伦）、《打杠子》（饰刘二混）、《小过年》（饰王小二）、《双沙河》（饰魏小生）等。他能操纯正京白，出语诙谐，趣而不俗，在《一两漆》中沿用高腔唱法，直传至今。

张二奎（1814—1860）　清代京剧演员。原名士元，字子英。成名后寓所名“忠恕堂”。顺天（今北京）人，（《梨园佳话》言徽人，《梨园旧话》言浙人，亦有言直隶衡水人）。幼时随父到京。青年时期即好戏曲，任工部都水司经承时，以票友身份在和春班演唱，后为生计“下海”，搭和春班，初演即成名。和春班主病殁，公推二奎掌班，即改和春为双奎班。道光二十五年（1845），为四喜班头牌老生和领班人，与余三胜、程长庚齐名，并列为三大老生，同被称为“老生三杰”。在程长庚之前，一度兼任“精忠庙”庙首。张“嗓音宏亮，行腔不

喜曲折，而字字坚实，颠扑不破”(见《清代声色志》)。腔调上，他更多地吸收了京腔和梆子腔的特点，用气足实，腔调平直，演唱粗犷朴素，毫无造作，京剧老生演唱中所讲的“喷口”，即源自他创造的重气喷字的唱法。余三胜以花腔取胜，张二奎则以干腔著名。“所谓‘干’者……非选声、非艳声、非华美而朴素，强固而朴讷者也”(《歌场摭旧录》)。他演唱多京字京音，故有“京派”之称，亦称“奎派”，在北京皮簧界独树一帜。张以王帽戏最为拿手，他扮演的帝王形象在当时无人可及。他不仅以唱功见长，亦十分注重做功，《梨园佳话》言张“唱不大奇，而工于做”。他善于识才育人，自营忠恕堂后，门人甚多，均以玉字排名，如杨玉楼(月楼)、俞玉笙(菊笙)、陆玉凤、沈玉莲等均是他的弟子。宗“奎派”有很多。他的拿手戏有《打金枝》、《上天台》、《天水关》、《五雷阵》、《金水桥》、《回龙阁》、《黄鹤楼》、《开山府》、《取成都》、《捉放曹》等。二奎有子、女各一，子少英，工丑。

沈湘泉(1815—1876)　清代京剧琴师。又名宝君。江苏人。与鼓师唐阿招同来北京。本工笛，又善三弦，兼长胡琴。精昆曲，又通皮簧，学识渊博，戏路宽广，为昆乱不挡之乐师。咸丰年间，在北京双奎班为张二奎操琴，咸丰十一年(1861)夏与同治四年(1865)十月先后被选入宫承应。其弟子有鲍桂山(杨小楼之鼓师)、杭子和(余叔岩之鼓师)。卒于光绪二年(1876)二月十四日。

杨鸣玉(1815—1879)　清代昆曲演员。名阿金，号鸣玉，一作明玉，字俪笙，小名娃子。江苏扬州府人。昆仲四人，行三，故又称杨三或苏丑杨三。道光间入昆腔班学艺，满师后即到北京。隶昆弋锦衣成、龙飞凤舞、鼎盛成、和春、老嵩祝成及四喜各班，专演昆丑。他演戏，以“绝”见长，无戏不妙。《问探》中，在不停的各种繁难动作中，报旗舞动美观，纹丝不乱；《盗甲》里“两张半”高台翻下；《活捉》中三个“浪头”时的表演，《下山》中的耍佛珠；《访鼠》中跪转整身按签筒；《教歌》中在一条长凳上连翻两次蜷腿单蛮子等等都令人惊叹。与曹春山合演的《教歌》、《拐儿》被时人誉为“双绝”；与朱莲芬合演的《下山》、《活捉》被评为“神妙直到秋毫巅，观者无不绝倒，不知如何揣摩，始能臻此境界”(吴焘《梨园旧话》)。人们认为“百年以来唱丑脚的，第一要数杨鸣玉”(《齐如山全集》)，有对联称“杨三已死无苏丑”的赞誉。他的唱、念、做、表样样俱精，规范严格，一丝不苟。一世艺不轻传。其教授方法极为严格，请益者多不能坚持而自行离去。他为人耿介，不苟世俗，被后世誉为“贞松劲竹，独抱冬青，终能绝技自鸣”(《京伶十三绝传略·杨鸣玉》)。鸣玉治业闲暇，擅制风筝。常演的戏有《盗甲》、《访鼠》、《下山》、《活捉》、《问探》、《相梁刺梁》、《绣襦记》、《拐儿》、《芦林》、《扫秦》、《荡湖船》、《打花鼓》等。

龙小生(生卒年不详)　京剧演员。名德云。工小生。清道光二十五年(1845)搭和春部，与王洪贵、段二、黄玉林、王先爵、陈花脸、潘锡寿、阎老旦、汪法林同台献艺。他嗓子条件很好，演唱不用假声，全采用本嗓，在皮簧界独树一帜，别具特色，被人们称为“龙调小生”。擅演《辕门射戟》中的吕布、《黄鹤楼》中的赵云等。

罗百岁(1816—1912)　京剧演员。名寿山,又名树德,字朗臣,乳名百岁。原籍江苏长洲(今苏州)人。生于北京。工丑。青衣演员罗巧福之子。幼入景和堂学艺(一说梅巧玲之廉和堂,一说杨五之德春堂)。初从师华福山(华虎),后拜刘赶三为师。清同治十年(1871),十三岁出科入四喜班,与杨朵仙合演《双铃记》等戏,后又入三庆、玉成班。光绪十三年(1887)入谭鑫培的同春班,与谭鑫培、田桂凤合演《乌龙院》,与田合演《鸿鸾禧》等剧。光绪十六年选入升平署,声名日隆。光绪十八年又搭三庆班,常与汪桂芬、王楞仙合演《群英会》等剧。后又搭喜庆、玉成、同庆等班,声名更大。他嗓音脆亮甜润,说白清朗简洁,语言风趣,冷嘲热骂,针砭时事的本领更是一时无二。他善用改腔的方法吸引观众。学谭鑫培、汪桂芬演唱几可乱真。在一句话中吸气换声并变更语意的念白方法也极有特点。表演上,艺宗刘赶三,又吸收了华虎的长处,形成深邃、冷隽、风趣、俗中见雅的风格。艺术上勇于创新,《天雷报》中的贺氏由丑脚应工,始于罗百岁。擅演剧目有《群英会》、《审头刺汤》、《乌龙院》、《清风亭》、《小上坟》、《也是斋》、《连升店》、《请医》、《定计化缘》等。其弟福山,工老旦;百岁子文瀚,工场面;文瀚子盛公,工丑。

刘赶三(1817—1894)　京剧演员。本名宝山,号芝轩,字韵卿;艺名刘赶三,人们呼之为"赶三儿",晚年通称"老赶"或"赶公";寓所堂名"保身",时以"保身堂主人"为代称。天津人。道光时,正值青年的刘赶三入天津侯家后群雅轩票房,初学老生,很勤奋。进京后先后搭永胜奎、三庆等班,得程长庚指导,从郝兰田学老生,更私淑张二奎。长于演《大登殿》之薛平贵,《金水桥》之唐太宗、《打金枝》之唐肃宗等角色。后因老生名角如林,遂改丑行。在京搭过老嵩祝、和春、双奎、春台、四喜、承庆、胜春、九和成、胜春奎、永胜奎、嵩祝成各班。他演《探亲家》时,牵训练有素的真驴上台,冠绝一时,名噪京师。在《绒花计》、《拾黄金》、《请医》、《连升店》、《思志诚》等戏中均有绝活。他开创了京剧丑婆行当的新领域,成为这一行的开山人。赶三有较高的文化素养,善于揣摩情理。嗓音清亮,讲究唱功,念白清晰爽利。台上表演面冷工谑,敏慧过人,"惟喜刺人隐恶,尖刻不留余地。口齿之犀利,如一寸之匕,所摘必中要害"(张肖伧《燕尘菊影录》)。尤其借题发挥,嘲讽权贵势要,抨击时弊流俗,更令"闻者咋舌,目为疯 人"(任二北《优语录》)。他也能演《群英会》中的蒋干、《审头刺汤》中的汤勤之类的方巾丑,但并非所长。曾任精忠庙庙首。清光绪二十年(1894)岁次甲午七月初十故于北京韩家潭寓所。



王九龄(1818—1885)　京剧演员。字艳芳,号荣斋,一说字荣斋。安徽桐城人,一说为湖北罗田人。幼入北京小九合成科班学刀马旦。后改老生,先后搭以余三胜为首的春台班和张二奎领衔的四喜班。二奎谢世后,王为该班头牌老生。王文武均能,唱做兼擅,戏路宽广,靠把戏尤为突出。他广泛吸收了程(长庚)、余(三胜)、张(二奎)的演唱特点,依自己

条件演出了唱、念、做兼备的《骂王朗》、《除三害》、《十道本》、《垄上麦》等剧，脍炙人口，长演不衰。他嗓音清脆、圆润，唱法干净，字音准确，声韵兼致，演戏颇有台风。除演剧外，他还颇通文墨，常编改剧本，《垄上麦》即出自他手，《五彩舆》、《德政坊》两出连台本戏和《骂王朗》、《小桃园》、《金兰会》等出也经其手编改。较程、余、张三人，王九龄自有其独到处，所以演剧界也有人将他与其他三人平列而论，谓为"老四派"者。

卢胜奎(1822—1889)　京剧演员、剧作家。人称卢台子，胜奎是其艺名。江西人，一说安徽人。出身仕宦之家，因考试不中流落北京。旋即入梨园以演剧为业。初唱，即为程长庚所赏识，被约入三庆班，是"以仕为伶"的文化人。卢的演唱特点是平整无华，但颇注重做功，演戏讲究剧情戏理，尤以演孔明最为拿手，时有"活孔明"之誉。"演《盗宗卷》、《琼林宴》等剧，容色神肖，台步灵捷，能人之所不能，故也有声于伶界"(《梨园佳话》)。他与程长庚关系密切，在三庆班，程不演的如《空城计》以及"薛八出"等类剧目，和衰派戏、带扑跌的做功戏，便由卢来扮演。除演戏外，卢还是京剧早期的剧作家之一，三庆班演出的连台本戏《三国志》(共三十六本)就出自他的手笔，据传《龙门阵》、《法门寺》也是卢氏所编。卢熟读史书，有较深文学基础，谙熟戏场规范，广泛吸收地方戏曲形式灵活的特点，在戏剧编排、结构上，敢于突破传奇剧本的陈规旧律，所以，他的剧本，富有新意，易于搬演，其一生所编剧本，大多成为京剧优秀传统剧目而流传至今。

胡喜禄(1827—1890)　京剧演员。名国梁，又名长庆，字艾卿或蔼卿，号丹芬。江苏扬州人。幼入小生演员董秀荣的敬义堂，学青衣。出科后搭春台班(一说当时的春台班就是胡喜禄和俞菊笙主持创办的)，为余三胜主要配角演员。余、胡"对儿戏"珠联璧合，缺一不可，余唱《四郎探母》定由胡饰公主，否则，余宁可回戏。二人合演的《探母》、《武家坡》、《牧羊卷》等，每一贴出，必定座满。胡的扮相清丽，气质很好，善于揣摹人物心理，表演细腻、熨帖，以做派取胜，"其妙处殆有难以形容者"(《梨园旧话》)。唱功不尚花巧，演唱不同人物，对唱腔有不同处理。艺术上他从不墨守成规，是京剧旦脚最早的新腔创造者。《三堂会审》唱腔是他所创；《五花洞》里潘金莲每一句都不相同的唱腔，也是他的创造；他还把梆子〔十三咳〕唱腔运用到京剧《五花洞》里，成为京剧唱腔的组成部分，并运用到《大登殿》、《铁弓缘》等戏之中。对《起解·会审》中的玉堂春和《因果报》中的孟瑞云的扮相，也有大胆、合理的改革。他武功扎实，技艺精到，同时使用手绢和枪成为他独有的绝活。在当时京剧以老生为主的年代里，胡于三十岁左右年龄，接替余三胜，以旦脚主持春台那样的大班，确是创举。三十多岁后，胡很少登台，在韩家谭设立"西安义堂"，收养弟子，培育学生。其子俊亭，字鹤年，工丑，是罗寿山的弟子；其孙菁雯，字艳芝，号啸海，工青衣，是孙怡云的弟子。

徐小香(1831—1882)　京剧演员。名馨，或作炘，号蝶仙，艺名小香，或作小湘。一说生于清道光十二年(1832)。成名后寓所名闻德堂，后改称岫云堂，遂有岫云主人之号。出



生于江苏苏州吴县。幼年随父居京，爱好戏曲，私淑曹眉仙学小生，初登舞台，多演堂会，其父病故后，为生活计，投师吟秀堂潘氏门下深造。咸丰年间业满出师，搭四喜班，不久改入三庆班演出，为头牌小生，与程长庚合作，有“活公瑾”之誉。徐有较高的文化修养，是一位条件全面的人才，不仅有一条宽厚、响亮的好嗓子，而且相貌俊美，敏捷聪慧，戏路宽博，文武兼擅，他的靠把戏以功架稳重见长。做工细腻，水袖和翎子功夫很深，尤其能与人物心情紧密结合，运用得准确、精当。他长年磨炼技艺，非常刻苦，从不间断，而且善于思考，博采众长，熔曹眉仙的假声和龙德云的本嗓于一炉，创出自己“纯属雉尾声本色”(《燕尘菊影录》)、“纯然为男性之音，而与所谓老生者，别致不同”(《梨园佳话》)的演唱艺术。另如表情的真切，身段的优美，吐字的清晰有力，都是他广泛吸收昆曲以及徽、汉二剧种之长并加以发展的结果。《射戟》的吕布、《小显》的罗成、《叫关》的罗成、《监酒令》的刘章、《双狮图》的薛蛟及《跃檀溪》的赵云、《凤凰山》的孙策、《四平山》的裴元庆、《玉堂春》的王金龙，均是他的得意之作。以小生戏演大轴，在他之前，尚无一人。光绪中叶，他谢绝歌场，返回苏州家乡颐养天年。

郝兰田(1832—1872)　京剧演员。清代名伶“同光十三绝”之一，在图中饰演《行路训子》之康氏。安徽人，幼入科班学艺，习老生，以《祭风台》一剧得名。三十岁后，北上至京，投程长庚，入三庆班。头天贴演《天水关》，声容并茂，深受观众赞许。三庆班初排《三国志》，由郝扮演诸葛亮，与程长庚之鲁肃、徐小香之周瑜，工力悉敌，相得益彰。后因班内缺乏老旦人选，郝乃改演老旦。当时老旦唱腔呆板，郝氏运以新腔，一醒听者耳目，博得称道，并为后学追摹。汪桂芬演老旦，唱腔即宗法郝氏。兰田尚能演《法门寺》的刘媒婆、《淮河营》的田子春，《双钉记》亦为其所创，时人以此三剧为“郝氏三绝”。还精工昆曲，除《花婆》、《罢宴》等剧外，《守门杀监》饰王承恩，亦为独擅。一女适王瑶卿之父王彩琳。弟子有周春奎、刘赶三、陈五等。

张胜奎(生卒年不详)　京剧演员。又名张奎官。北京人。工老生。搭四喜班演出，擅演衰派老生人物，善做功戏。念、做均有极深功夫，念时，字句清晰有力，气韵含情，很能感人；做时，自然贴切，有声有色，形象逼真。他演的拿手戏《滚钉板》，至手计谯楼更数时，须抖目动，益形凄惨，在当时被誉为绝作。他的成功之作为《一捧雪》中的莫成，莫成的扮相已被选入清代名画《同光名伶十三绝》中。他的弟子有刘景然(艺名“叫街刘”)、安敬之等。

朱莲芬(1836—1884)　昆曲演员。名福寿，正名延禧，字水芝。江苏元和(今吴县)人。在京自立紫阳堂，别号紫阳居士。工旦。从不搭班，专演临时性外串。经常与昆丑杨鸣玉合作演出《思凡·下山》、《相梁·刺梁》、《活捉》等剧，无人可及。为“同光十三绝”之一，在“十三绝”图中饰《玉簪记·琴挑》之陈妙常。所传弟子有陈德霖等。另外，他的书画

也很精妙。

孙春山(生卒年不详)　京剧票友。排行第十,梨园内尊称为孙十爷。京官出身,虽工青衣,却并未下海。他有很高的文学修养,擅写词,长于创新腔。早年和胡喜禄、陈宝云过从甚密,对胡的青衣唱腔有很深的研究,且精通音律,所创新腔影响京剧青衣行当,长达百年之久。余紫云、陈德霖、张紫仙都向他学过唱腔,梅兰芳演唱《武昭关》的〔慢板〕以及姜妙香演唱《祭江》剧的词与〔二簧慢板〕,都是孙的创作。其唱讲究转折灵活、口风犀利、注重感情。当年,老生杨月楼亦向他请益。

张世喜(1836—?)　河北梆子演员。乳名元儿,艺名元元红,后人尊为老元元红。山西省猗氏县马营村人。工老生。幼年投师学艺,二十余岁在山西已有声望。进京后,于清同治十二年(1873)搭全胜和班,与张五十同为生行主演。光绪三年(1877)为万胜和的领班,与其徒小元元红(郭宝臣)、一千红、蒲州红、白顺、张小黑、许登元、张成奎、杨老六等同台奏艺。光绪九年自组源顺和,七年后该班报散,世喜离京返回故里。他嗓子很好,高亢明亮,唱功很有功力,武功也有较深的基础,尤其长于架子老生。会戏极多,文戏可演《辕门斩子》,架子老生戏可演《反棠邑》、《南阳关》、《临潼山》等剧目。《反棠邑》剧中的马鞭绕须在当时舞台上是独一无二的绝技,今梆子《杀府·逃国》一戏中,仍可见其影响。梆子演员洒金红和京剧演员程长庚均对他演出的《临潼山》备极赞赏。世喜的徒弟有郭宝臣、薛固久(十二红)。

刘长喜(1837—1889)　北方高腔演员。乳名五顺。北京人。高腔世家。幼习高腔正生。清同治十二年(1873)搭醇王府安庆弋腔班演出。光绪九年(1883)以民籍教习挑选入升平署,演出《赐带》、《追信》、《打童》、《诈冰》、《投水》、《闻铃》、《斩丁香》、《闹昆阳》、《罗卜行路》、《蒙正祭灶》、《老僧点化》等剧目。同时,在外搭恩庆弋腔班与其后的小恩荣班演出,并任教师。其弟子有陈荣会、国荣仁等。光绪十五年卒于北京。

惠　成(1837—1890)　北方高腔演员。号仲秀,人称惠二,北京人,满族。工正旦。幼入豫王府班习演弋腔。清同治二年(1863)搭醇王府所办安庆弋腔班演出。光绪九年(1883),以民籍教习被选入升平署,次年奉旨改名阿福。自光绪九年至十五年在内廷演出了《鬼辩》、《拷红》、《思凡》、《赠钗》、《讨钗》、《吃糠》、《女诈》、《梦榜》、《三元记》、《油漆罐》(即《龙凤配》)等戏。光绪九年搭恩庆弋腔班,光绪十四年搭小恩荣班并任教师。光绪十六年正月十八日卒。

杨银玉(1837—?)　河北梆子演员。山西人。工二黑(武净)兼老生。清咸丰末年(1861)到京。同治二年(1863)搭万顺和班,主演二黑及净行应工的老生脚色剧目。同治十二年转搭全胜和班,后又归属瑞胜和。先后与侯俊山(十三旦)、老达子红、冯黑灯等合作。因其大刀功力较深,人称"大刀杨"。他擅演剧目很多,拿手戏有《拦江》(即《截江夺斗》)与《黄鹤楼》之张飞、《伐子都》之魏南王、《火焰驹》之艾千、《蓝逼宫》(即《打金砖》)之马武、

《红逼宫》之司马师等。光绪二十四年(1888),与牛春化、李金茂、冯黑灯同获梆子四大名净之誉。光绪末年宝胜和报散,杨银玉以古稀之年返回故里。终年不详。

盖天红(生卒年不详)　河北梆子演员。工须生。清同治三年(1864)起,在北京舞台演出,先后搭万顺和(后改名全胜和)、义顺和等班,演于前门外庆乐、中和、广和等各戏园。擅演剧目有《清河桥》、《战北原》、《铁笼山》、《乌玉带》、《芦花记》、《雁门关》等。

汪年宝(? —1872)　京剧演员。名连宝,号雨楼。安徽人。工武生。先后搭四喜、春台班,并成该班台柱。后掌春台部。其续娶之妻蒋芷沅、工旦脚。年宝有子三人,第三子汪桂芬。年宝于同治十一年(1872)病逝。

纪长寿(1838—1911)　北方高腔演员。纪一作计。又名德泰,字云青,又字英鹏,人称"纪大",北京人,旗籍,工弋腔正旦。与惠二齐名。幼入豫王府班习演弋腔。清光绪三年(1877)搭醇王府所办安庆弋腔班演出。光绪九年以民籍教习挑选入升平署。自光绪九年至十五年在内廷演出了《卖菜》、《赐带》、《女诈》、《骂城》、《拷红》、《当绢投水》、《殷氏祭江》、《玉面怀春》等剧目。光绪九年搭恩庆弋腔班,光绪十四年搭小恩荣班并任教师。刘长喜、惠仲秀卒后,纪氏以高腔不能独演,遂在宫内改任场面。光绪二十四年搭入庆寿弋腔班,列名于该班旦行之首。宣统三年(1911)正月十八日卒。

钱宝峰(1838—1895)　京剧演员。一作钱宝丰。工副净,架子、武花兼能。先后搭三庆、春台、四喜等班,其中隶三庆最久。曾佐程长庚、徐小香、卢胜奎、杨月楼、俞润仙、余玉琴演唱。因他在《三国志》、《借赵云》、《长坂坡》、《临江会》、《芦花荡》、《黄鹤楼》、《瓦口关》等戏中饰张飞,且将人物塑造得形神俱妙,而获"活张飞"之誉。他身材魁伟,功架稳练,以演靠把戏著称。他精于勾脸,尤擅勾"三块瓦",整齐、精细、严丝合缝,极为美观。嗓音洪亮,鼻音最好,花脸表演中常用的"哇呀呀",他打得高亢响亮,"一啸而震人",并用以刻画出各种不同的人物性格。他与黄润甫在《长坂坡》中分饰桓侯与曹操,被时人誉为"双绝",亦有净界钱(宝峰)、庆(春圃)、黄(润甫)之谓。除登台演出外,他还参加了三庆、春台、福寿等班一些新排剧目,如《龙门阵》、《儿女英雄传》等。他"享一世盛名,内外行皆重之"(孙履安《京尘杂忆》),他的表演风格及特色对后来的钱金福等均有影响。

庆春圃(生卒年不详)　京剧演员。世称庆四。满族。北京人。工净,文武兼通,以架子花见长,并能铜锤、武花。与穆凤山同学张奎官。清咸丰、同治年间,先搭春台,后入四喜班。曾佐程长庚、余三胜、王九龄、俞润仙演唱。其艺与钱宝峰相伯仲,菊坛与黄润甫齐名。他嗓子好,口锋好,声音洪亮,白口字字清朗,有很深的念白功力。虽然是票友出身,武功底子却不弱,善于演短打戏,如《四杰村》、《巴骆和》的鲍自安,《普球山》的蔡庆,《九龙杯》的黄三泰,《连环套》的窦尔墩,《审李七》的李七等,均是他的杰作。他还能演《探阴山》的包拯,《锁五龙》的单雄信,《二进宫》的徐延昭等诸多文戏,与程长庚合演的《二进宫》、《天水关》等戏"能句句互得喝采"(王梦生《梨园佳话》),"如风劲弓鸣,不同凡响,聆者神

往”(张肖伧《燕尘菊影录》),人誉为“工力悉敌”。他长于勾画花脸如李七、窦尔墩等脚色的脸谱。其表演艺术对稍后的黄润甫及至后来的许德义等都有很多影响,病故时,年已逾六十岁。

俞菊笙(1838—1914)　京剧演员。名光耀,学名玉生,号润仙,字菊笙。原籍苏州,生于北京。为人豪爽,急公好义,被时人称为“俞毛包”。幼时家贫,入张二奎忠恕堂学艺,初习武旦,后改武生。出科后与胡喜禄共主春台班。俞身躯魁伟,长靠戏、武花脸戏兼长。表演以稳、准、狠见长。不善唱功,但白口很讲究,字字有力,清晰干净。演出时注意运用独到新颖的武功技巧刻画人物精神与心理状态。《挑华车》最为拿手,“终场无懈可击,故人人乐此,百看不厌”,“精品异能也”(王梦生《梨园佳话》)。他善于吸收、勇于探索,花脸戏《铁笼山》、《金钱豹》移为武生戏以及武生勾脸戏都始于俞菊笙;他还把武旦“打出手”技巧移到武生开打中;《挑华车》的耍大枪、《拿高登》中的耍大刀、《晋阳宫》中的耍双锤和《金钱豹》中的飞叉均为他所独创。此外,他还善于编创武戏,《晋阳宫》、《金钱豹》就是他根据昆腔本、吹腔本而翻改并重新设计的。以武生唱大轴,亦始于俞菊笙。他创造的俞派,提高了武生在京剧表演中的地位,对京剧武生艺术作出很大贡献。其传人有杨小楼、俞振庭、尚和玉等。俞有四子,次子振庭,三子赞庭,四子华庭,均习武生;振庭子步兰,先习青衣,后改小生;步兰子大陆,工武生。菊笙卒于中华民国三年(1914)。



穆凤山(1840—?)　京剧演员。名长寿,字凤山,号小穆,也称小慕,又号穆子。北京人,满族。工铜锤和架子花脸。幼好京剧,初入翠峰庵票房习艺,拜刘万义(大奎官)为师,学铜锤花脸。专职从艺后,初搭永胜奎,改入嵩祝成,后入四喜班。清光绪十一年(1885)四月初一日,选为内廷供奉。光绪十九年私出北京,潜往上海。他是既能演铜锤、架子花脸,又能演武花脸的花脸全才。喜创新腔,擅用鼻音,“净脚用鼻音不蹈浮滑之弊,当推穆子。其唱念也,一字之重不啻千斤”(脉脉《歌台怀旧录》)。花脸唱腔中的〔西皮二六〕,始于穆凤山,《牧虎关》的〔流水板〕垛句,也是他首创,唱来诙谐有趣,别具风味,《牧虎关》、《阳平关》之改老生调,亦是他创新的结果。表演上,他不拘泥于传统,注意人物身份、性格、年龄。在他的拿手戏《普球山》里,为演好人物,文唱武打,融丑于净,突破行当局限,演《珠帘寨》时,用小幅度的“云手”表现李克用在剧中已届花甲之年的老态,都很能传神。化妆时,他勾脸快速、美观,是独有的绝活儿。《探阴山》就是他从全部《铡判官》中摘演的第五本。先后与刘赶三、孙菊仙、庆四等合作。他创的新腔、渐成一派,为许多净脚效法。“以花面压终场殊为罕见。最奇者,穆本票友,其艺术精纯,虽梨园内行,难觅其匹,可谓绝无而仅有”(陈彦衡《旧剧丛谈》)。

王仙舟(生卒年不详)　京剧演员。一作王先周。曾隶春台班,为二牌老生。先后为

胡喜禄、田相牧、汪桂芬、俞菊笙、郝兰田等配戏。他嗓子很好，声音响亮，善唱唢呐腔，在与德珺如合演的《借赵云》中饰刘备，唱做俱佳。他演《攻潼关》戏中的姜子牙，高台大段，唱功造诣很深，实为当年不可多得的优秀配角演员。

樊景泰(？—1885)　京剧琴师。排行第三，世人称为樊三。原籍浙江绍兴，生于北京，是梨园世家，其父樊得玉为场面之耆老。景泰初唱昆腔小生，嗓败后改习文场，以笛称著，徽班改用胡琴后，他潜心研究，颇有造诣，是位昆乱不挡的乐师。搭三庆班二十余年，为程长庚操琴最久，当时流传“南樊、北胡、于鸭子”之南樊即樊三。清光绪五年(1879)六月二十日被选入升平署为供奉。汪桂芬曾向他学过琴艺。

沈星培(生卒年不详)　京剧琴师。排行第六，人称沈六。工京剧琴师。安徽人。清咸丰年间隶三庆部，至同治二年(1863)仍在该班，是三庆部历时最久的琴师。原以笛称著，但不拘旧规，勇于创新，是京剧二簧由双笛改为胡琴伴奏的创始人。他还将笛子手法融于胡琴之中，变“丝不如竹”为丝胜于竹。其弟子有李春泉(李四)、陆昌立等。

姚增禄(1840—1917)　京剧演员。名奎福，字婉秋，号惠臣。安徽亳州人。工武生，兼演老生。幼入小嵩祝科班，学昆曲小生。出科后拜薛二奎，改习武生，兼学老生，先后搭同庆、金奎各班，后入四喜部。“姚风骨峻严，不随流俗，自是前辈风范”(《北方伶官史》)。所会之戏甚多，不下四百出，其“《探庄》之石秀，《夜奔》之林冲，英姿豪气，迈众超群”。擅演剧目有《恶虎村》、《骆马湖》、《挑华车》、《探庄》、《夜奔》以及《淮安府》、《三侠五义》等。光绪中叶，姚与杨隆寿共组小荣春科班，前后共两科，培养弟子杨小楼、张春彦、程继先、蔡荣贵、郭春山、谭仲春等，后又任教于喜连成科班，余叔岩、迟月亭等均对姚执弟子礼。中华民国六年(1917)正月十五日病逝于北京。

李诚玉(1841—1914)　河北梆子演员。河北饶阳人。幼在乡班习高腔、昆腔，工丑。清光绪三年(1877)进京，搭梁宗旺的全胜和班，演唱高腔、昆腔与梆子。光绪十一年，应其弟子田际云所聘，筹建成小玉成科班，七年后，又协助田际云组成玉成班(俗称大玉成)，在班中任总教习兼总管事，被人们尊称为“老夫子”。“戊戌变法”后，田涉嫌隐匿，李诚玉乃主持该班，并对其后的小吉祥班多有助力。李对高腔、昆腔、梆子、皮簧均很熟悉，技艺广博，文武场面亦很通透，尤其擅编新戏，先后编排了《佛门点元》、《错中错》、《斗牛宫》、《火烧第一楼》及连台本戏《封神榜》、《红楼梦》等戏，并在戏中采用了“京、梆两下锅”的形式。他还善于广泛吸收，创新技艺，把北方民间花会中的耍五虎棍、霸王鞭、踩高跷等，经过改动、编创，运用到传统剧目的演出中。中华民国三年(1914)逝于北京。

孙菊仙(1841—1931)　京剧演员。天津人。名濂，一名学年，号宝臣。工老生。原系清末武秀才，曾参加镇压捻军，获赏三品衔。三十岁后，以票友身份正式下海，加入四喜班。师事程长庚，与汪桂芬、谭鑫培齐名。被选为“内廷供奉”，多次进宫奏艺，嗓音宽亮，唱腔深淳隽永，《桑园寄子》中“见坟台不由人珠泪滚滚”之“人”字，转弯抹角，异常动人，“滚



滚”二字用立音，给人以钻天入云之感，极具震撼力。唱法与谭鑫培风格迥异，《碰碑》中，当唱完反二簧，后边还有几句〔散板〕。第三句“看过了青铜刀前把路找”的“找”字，照例有一个上句的腔，他唱到这个字却有时戛然而止，不行腔。时人评他的行腔为：天马行空，奇峰突起。他的咬字、行腔、用气，新奇而不怪。因此自成一家，世称为孙派。他遇到慈善性质的筹款义演一类事，总是欣然应允，参加演出，直到晚年仍坚持不辍。他在舞台上易受情绪左右，演到高兴时，全力以赴，异常投入，且能即兴发挥；偶遇精神不振时，则呈懈怠状态。他擅演的剧目有《朱砂痣》、《三娘教子》、《鱼肠剑》、《五彩舆》、《桑园寄子》、《碰碑》等，以《逍遥津》、《完璧归赵》、《骂杨广》、《金马门》等剧著名。九十岁时，还曾在北京、上海等地登台演出，晚年艺名“老乡亲”。

梅巧玲(1842—1882)　京剧演员。名芳，字慧仙，号雪芬，谱名恺，别号蕉国居士，自号梅道人，堂号景和，时人以景和堂主人称之。原籍苏州，寄籍泰州，一说原籍泰州，寄籍苏州。十一岁入福盛班学昆旦，兼学皮簧，后拜罗巧福为师，学花旦，在四喜班中渐露头角。他扮相不算好，但戏路很宽，花旦戏外，兼工青衣和昆旦，打破了花旦不能兼演青衣的成规。唱做俱佳，念白尤其出色，“如呖呖莺声，啭于花外，清脆无比”，人们称赞说他“道白文雅脱俗，听者无不神怡”(《梨园佳话》)。他的旗装戏《雁门关》、《探母》、《梅玉配》、《闺房乐》等很有特色，他扮演的萧太后，装扮、表情以及一举一动都非常生动，令人叫绝。他好学不倦，言谈文雅，不尚奢华。常和文人墨客一起研究音韵、唱腔、书法等。所写隶书，颇为时人称道。他为人正直，办事公道，三十多岁就担任四喜班掌班，曾以自己多年积蓄赔垫，支撑四喜班众多同行，渡过“国丧”难关。尤其是救助困顿者的“焚券”“赎当”义举，更使巧玲舍己助人的侠名传遍梨园内外。他的弟子很多，有余紫云、陈啸云、姚祥云等。梅的夫人是昆生陈金爵的女儿；其长子明祥，字雨田，乳名大锁，京剧琴师，为谭鑫培操琴多年。次子明瑞，字竹芬(一说字肖芬)，乳名二锁，工旦脚，兼小生，因病早逝；竹芬之子梅兰芳。



牛小桐(1844—?)　河北梆子演员。乳名皂儿，时称牛皂儿。河北高阳人。工小旦。幼于乡间习艺，十三四岁红于保定一带。清咸丰中期到京，搭万顺合班，不久即为该班台柱。光绪三年(1877)与初入该班的侯俊山(十三旦)双梁并架，各展所长。后搭瑞胜和班，并应邀在德顺和班任教，弟子有丁灵芝、崔灵芝、十二旦。光绪十九年与杨香翠合办宝胜和班，并在郭际湘(水仙花)的鸣盛和班教戏。李灵芝也是他的弟子之一。中华民国初年，小桐年老息影，专事授徒，其时所教多为女伶，其中较有影响者有孟蕊仙、张喜玲等。小桐专工小旦戏，不擅演唱，大多以表演为主，有较深的基础功力，尤擅跷功，见长于玩笑戏。拿手

剧目有《八扯》、《翠屏山》、《瑞云庵》、《荷珠配》、《拾玉镯》等。水仙花、万盏灯(李子山)在表演上均受到他很大影响。民国十五年(1926),他返回家乡,后卒于故里。

杨月楼(1844—1890)　京剧演员。名久昌,字月楼,外号“杨猴子”。安徽怀宁人。工老生,兼演武生。杨父名二喜,工武旦,人称大刀杨二。清咸丰末年,十余岁的月楼随父进京,入张二奎的忠恕堂学老生,排名玉楼。由于天资聪慧,技艺大进,不久,即与俞菊笙同为张二奎门下的“双璧”。曾数次赴上海演出。在京先入春台班,后隶三庆部,为程长庚所器重,长庚去世后,月楼接任三庆班主。清光绪十四年(1888),选入内廷升平署,并担任精忠庙会首。月楼除演老生,还能演武生、长靠戏,短打戏,猴戏均称擅场。有“美猴王”之誉。老生戏中能演王帽老生一类唱戏戏,也能演念戏戏、挂白髯的长靠戏。是文武全才。他嗓音宏亮结实,高亢宽大,“喉宽善唱,腔调兼胜”(《清稗类钞》)。扮相雄伟华贵,适宜演“奎派”王帽戏《打金枝》、《四郎探母》、《回龙阁》等剧目。月楼又具程长庚严谨凝肃、讲究字音的特点,唱功兼具程(长庚)、奎(张二奎)两派之长,又能兼演两派以外的大段念功戏,而长靠挂白髯如《定军山》一类剧目,则取法余三胜。月楼在《长坂坡》、《连环套》等武生戏中有很多创造,武功技艺独具儒将风范,在当时和俞菊笙互见长短,齐名艺坛。他演的猴戏,塑造出“神、人、猴”三位一体的猴王形象,以气度取胜,身段动作极为玲珑、矫捷,翻腾轻盈。在卢胜奎编演的连台本《三国志》剧中,一人兼饰赵云、鲁肃两个人物,其鲁肃“安详沉静,颇能传长庚衣钵”(《梨园轶闻》)。月楼主三庆班直到终年,前后历时近十年。卒于光绪十六年六月一日。有子三人,二子早殁,三子名杨小楼,工武生。



杨隆寿(1844—1900)　京剧演员。一作荣寿。名全,号显亭。安徽桐城人。工武生。幼入双奎班学武生。清光绪八年(1882)搭时小福的四喜班。同年,主持创办小荣椿科班。曾为内廷供奉,于升平署承差,地位备极优隆。杨专工武生,能戏很多,短打更为拿手,当时有“活武松”“活石秀”之称。他扮演“《英雄义》之史文恭、《泗州城》之孙悟空、《虮蜡庙》之褚彪,力健气充,英光迸露,实可谓武生之佼佼者”(《梨园旧话》)。谭鑫培、李寿山亦为双奎弟子,与杨同科,对杨的扮相、技艺极为推重,敬之如师。杨能文,擅编剧,《三侠五义》、《九花天》、《陈塘关》等剧均是他的作品。尤其在艺术教育方面,杨的建树更为卓著。叶春善、杨小楼、程继先、张增明、郭际湘(水仙花)、唐春明、郭春山等都是杨门弟子,茹莱卿、张淇林、董凤岩等则早在杨办小荣椿科班之前,就已拜杨为师。杨与后来创办富连成社科班的叶春善,被誉为“梨园中的孔孟”。杨于晚年转入三庆班。《贾家楼》、《挑华车》等也是他擅演的剧目。杨有二子,长子长林,工丑;次子长喜,工武生;长喜子盛春,工武生;盛春子少春,工武生。杨于后来又办了小天仙科班。

周长山(生卒年不详)　京剧演员。工老生。清光绪二十六年(1900)前后搭四喜班

演出。曾与苏文奎合演《天雷报》，与唐玉玺、余玉琴、高士杰等合演《英杰烈》，与黄润甫、德子杰合演《审七·长亭》等。谭鑫培从周长山表演中吸收很多优长，谭演的《天雷报》一剧就受到周的影响，所以，凡与周相同的剧目，周演谭即不演。周长山还传下一些三国戏。

张占福(1844—1924)　京剧演员。一说生于清道光三十年(1850)。艺名张黑。河北南皮人。清同治、光绪年间颇负盛名的武丑。年幼时，曾随马戏团学艺，后坐科梆子班，工文、武丑，兼学皮簧老旦。同治末年到北京，后搭玉成班，与班主田际云等受民主革命思想影响，演出了一些改良新戏，如《烟鬼叹》等。中华民国初年始，曾一度在天桥歌舞台等戏园以武丑挑大梁、挂头牌。张占福嗓音很高、很亮，但基本是梆子发声方法，俗称之为“大左嗓”音，加之浓重的河北地方语调，演京剧即以做工著称。他身材魁梧，武功深厚，翻跌扑打，动作轻快迅疾、敏捷灵巧，有“鼓上蚤”之誉。尤其矮子功，堪称一绝，如在《盗银壶》戏中，边唱边走“矮子”，歌舞交融，极具功力。演《大卖艺》戏时，他在两张半桌上拿顶，椅子上翻“云里提”。他的武功，吸收很多武术、杂技的技巧，丰富了戏曲武功的舞台表现力，更可贵的是他的武功技艺，较为注重剧中人物形象的刻画，如《扫秦》剧中，他蹲身“蹭步”用扫帚、吹火筒交叉并舞，使剧中疯僧更为鲜明、生动。他在《巴骆和》剧中胡理的扮相，一直为后世所沿用。擅演剧目有《连环套》的朱光祖、《战宛城》的胡车儿、《时迁偷鸡》的时迁、《盗银壶》的邱小义、《九龙杯》的杨香武和《九义十八侠》、《大卖艺》等，老旦戏《钓金龟》的康氏、《游六殿》的刘青提、《胭脂虎》的李母；梆子戏《扫秦》的疯僧及《佛门点元》等。晚年双目失明，生活潦倒。其子少福，工武丑。叶盛章的《铜网阵》、《盗银壶》均宗其戏路。

刘景然(1844—1929)　京剧演员。京东丰润人。工老生。绰号“叫街刘”。初业酒行，二十一岁在乡习老生，三十二岁入京后仍事酒业，不久，拜孙菊仙为师，搭春台班演唱，备受排挤。后拜张盛奎，入四喜班，与周长山同为一时之做工老生。刘的行腔直朴，近乎吆喝，但其做功与念白很见功力，非一般演员所能企及，他演《审头刺汤》的陆炳有很高造诣。擅演剧目有《九更天》、《七星灯》、《宫门带》、《战蒲关》、《盗宗卷》、《搜孤救孤》、《开山府》等。曾与孙菊仙有过一个时期的合作。

何桂山(1845—1914)　京剧演员。昆仲排行第九，梨园内通称其何九。原籍山东。工净。幼在保定学艺，出科后进京，搭三庆班，与程长庚配戏，后入春台班，和俞菊笙合作。一度为谭鑫培配演。他既演铜锤戏，也演架子花脸，在当时是堪称全才的花脸演员。有很好的昆曲功底。他的唱腔实大声洪，不尚花腔，也不用鼻音，在《高平关》、《龙虎斗》、《大回朝》戏中均带唢呐，当时无人可及。擅演剧目有《北诈》、《嫁妹》、《山门》、《九莲灯》、《断后·龙袍》、《白良关》、《双包案》、《二进宫》、《取洛阳》、《龙虎斗》、《太行山》、《捉放曹》等。其传人有金秀山、裘桂仙、刘永春及其子何佩亭等。



黄润甫(1845—1916)　　京剧演员。排行第三，人称黄三。北京人。满族。工架子花脸。幼好读书，通晓诗文，爱好京剧，幼为翠峰庵票房票友，后拜四喜班的朱大麻子为师。搭进二簧班后，宗法徐宝成、庆春圃、钱宝峰。梨园戏称他为“钱庆黄”。清同治年间，与程长庚、徐小香合演《群英会》，光绪年间，选为内廷供奉。先后与杨月楼、杨小楼、谭鑫培、汪桂芬、钱金福、何桂山、陈德霖、俞菊笙等合作。和谭鑫培、郭宝臣、侯俊山、杨小楼、王瑶卿、金秀山、俞菊笙一起，被誉为“梨园八杰”。他善于观察生活，从生活中吸收、提取舞台动作，反对“不问谁何，漫无区别，千篇一律”的表演，所以，他能演出李逵与焦赞两个相近人物的不同个性，他演《战宛城》的曹操，被追杀中虽然极狼狈，却不失其奸雄本色。他创造的《法门寺》中的刘瑾，至今仍被花脸演员在舞台上效法。黄嗓音响脆，唱时不尚花腔，比较简洁、明快，富于韵味，多用〔流水快板〕、〔摇板〕等，〔原板〕较少，他在《丁甲山》中的唱腔，传遍当时的北京九城。他的演唱多沙音、炸音，尤以炸音为主，唱法以顿挫多取胜，落句又常斩钉截铁，分外有力，晚年嗓音失润，于是在“重”“浊”上下功夫。有时索性改唱为念，有时以哑嗓对付。他的念白一字一句，铿锵有力，《八大锤》中金兀朮的京白就是他的创造。黄的功架秀丽自然，讲究美感，《阳平关》中“观战上山”时的“老步”步法与“反八字”上山步法都是他的创造，他还有“三长”(长神、长气、长腰)和“两缩”(缩腹、缩臀)的表演规范。他的勾脸极具特色，“奸白脸”往往勾齐眉以下半截脸，《摘缨会》中的先蔑，《雁门关》中的孟良等脸谱均有与众不同的创造。他戏路宽，能戏甚多，除架子花脸《战宛城》、《捉放曹》、《阳平关》等戏，还演过《下河南》的胡伦，《虮蜡庙》的小姐，《双摇会》的大奶奶以及武净戏《混元盒》的青石精等。侯喜瑞、董俊峰得其亲授。李连仲、穆春山(麻穆子)、郝寿臣等也受其教益。中华民国五年(1916)冬病故。

勾顺亮(1845—?)　　河北梆子演员。艺名勾儿红。陕西人。工小生，兼丑、须生。幼在原籍习秦腔。清同治初年到京，搭万顺和班唱须生。光绪六年(1880)转入瑞胜和班，与小茶壶、水上飘合作演出，改唱小生，其后，主要与侯俊山(十三旦)配演《双锁山》中高琼、《四郎探母》中杨宗保等，协助侯排演出新戏《辛安驿》(当时名为《女强盗》)，并饰剧中罗雁。光绪十九年宝顺和建立时他已改丑行，并被誉为梆子四大名丑之一。光绪二十二年，与其过继子勾德云(盖兰州)同搭义顺和班，并随班入宫内承差。喜连成科班成立后，他被聘为第一科的梆子(秦腔)教师，经他开蒙的学生有雷喜福、侯增瑞等喜、连以及大富字科数人。在三乐班里也任过教师，主要教习丑行戏。中华民国四年(1915)加入群益社，重登舞台，不久，即专心致力于授徒。中华民国二十年之后，返还原籍，终老故里。其子勾德云，生于同治元年(1862)，艺名盖兰州。原为其侄，过继为子，唱梆子青衣。父子合作演“对儿戏”，一同入宫承差。先后与郭宝臣、薛固久、杨宝珍、王喜云等合作。曾任教于群益社，晚年随父还乡。

时小福(1846—1900)　　京剧演员。名庆，又名小馥，字琴香，号赞卿，乳名阿庆，堂号

绮春，亦有“绮春主人”之称。江苏苏州人。工青衣。十二岁到京，因家贫而从陈某学皮簧青衣，后入郑秀兰之春馥堂(昆班)从徐阿福学昆旦兼乱弹青衣。出师后自主绮春堂，后继梅巧玲掌四喜部。清光绪十二年(1886)二月十五日被选为宫中教习。后来，又曾与谭鑫培、俞菊笙同任精忠庙庙首。时小福嗓音嘹亮坚实，唱腔上取胡喜禄、梅巧玲之长加以发展，并吸收了昆曲的唱法，所以吐字真切，声调激亢，情韵兼深，以品味纯正被梨园同行所推崇。表演上，以悲剧最为擅长，“至节烈悲愤处，能感人泣下”(王芷章《清代伶官传》)。他戏路很宽，昆乱皆精，不仅有《三娘教子》、《桑园会》、《六月雪》、《彩楼配》、《汾河湾》、《宇宙锋》、《探窑》、《祭塔》等诸多拿手戏，还擅演《挑帘裁衣》、《折柳阳关》、《小宴》等昆曲剧目，故有“第一青衣”之誉。此外，他还能兼演小生，扮演周瑜(《群英会》)、共叔段(《孝感天》)、郭暧(《打金枝》)等人物。在为人处世上，他也不乏豪爽之气，“天性独真，可共患难，同业中有困难，无不尽力援救，于交友亦然”(王芷章《清代伶官传》)。时小福中年后刻意授徒，弟子均以仙字为序名，如秦燕仙、张紫仙、王仪仙、江顺仙、张云仙、吴菱仙(梅兰芳之蒙师)、陈桐仙、吴蔼仙、陈霓仙等。生有四子一女：长子德宝(炳奎)、次子实宝(玉奎)、三子泉宝，四子慧宝(炳文)。



侯兴业(1846—?)　河北梆子鼓师。乳名黑子，俗称侯秃。直隶河间人。年幼时在乡班学艺。清同治初年到京，搭全顺和班，为主要鼓师。光绪九年(1883)携其子双印搭瑞胜和班，仍为场面第一。先后与侯俊山(十三旦)、梁宗旺、吴永顺、杨双屏等合作。其鼓技以〔撕边〕见长，人们评述为“如流水，长且急亮”，与演员配合，丝丝入扣，为侯门鼓技的开拓者和奠基人。兴业有三子均工鼓：长子荣贵曾佐侯俊山，次子双印，三子满堂曾佐郭宝臣。有侄双义，亦工鼓。其孙亦工鼓：长孙长山佐杨小楼、俞振庭；次孙长春佐尚小云；三孙长松佐张云溪。光绪十九年后，兴业不再复现于北京舞台。

武奎斌(1847—1895)　河北梆子琴师。乳名喜儿，亦作成喜，晚年称老喜。直隶河间人。幼从王老喜学艺。从清同治十一年(1872)起，先后搭全顺和、双顺和等班，有梆子呼呼(胡琴)第一名手之誉。光绪九年(1883)被选入升平署承差，教习内学弟子。先后与侯俊山(十三旦)、田际云(响九霄)、郭宝臣(元元红)、捞鱼鹳、天明亮等合作。光绪二十一年九月二十日卒。其弟武奎保，生于清咸丰九年(1859)，工梆子笛，光绪十九年选入升平署，多年在宫内承差，光绪三十二年五月二十四日卒。奎斌弟子有呼呼李(李宝林)等。

李春泉(生卒年不详)　京剧琴师。又名东林，排行第四，人称李四。工胡琴。梨园世家，皆习武场。从师刘家福、沈星培，后拜戴锦江门下，同(治)、光(绪)以来，被誉为胡琴第一名手。搭四喜班最久，先后为梅巧玲、时小福、余紫云操琴。他与其师一起，改软弓胡琴为硬弓，将满把握弓改为三指握弓，为胡琴改革之一大进步。还在其师指导下增加胡琴

伴奏新技法，在演唱间隙加花过门，即善用“花点”。人们评述谓“胡琴花点得彩，始于李四”（陈彦衡《旧剧丛谈》）。其兄李春元（人称李大），其弟李奎林（人称李五）均为谭鑫培司鼓而闻名。其弟子有梅雨田、耿永禄、刘玲子、曹心泉等。



谭鑫培（1847—1917）　京剧演员。名金福，字鑫培，艺名小叫天。成名后寓所名英秀堂，所以又称谭英秀。湖北江夏人。工老生。父名志道，工老旦，有“叫天子”之称。幼年随父到京，十一岁入金奎科班学昆乱武生和文武老生。清同治元年（1862）出科时已十五岁，先搭永胜奎班，因变声而只应工武生戏。次年，随父在三庆班搭班演出，先拜程长庚，后拜余三胜为师。不久即跑乡班演出，其间受同搭乡班的柏如意很多教益。同治九年，谭二十三岁时返京，再入三庆班，得到程长庚赏识，以武生出演，兼武行头目。在程指点下，已有“单刀叫天儿”之称的谭，从武生改演文武老生，由于他嗓子条件很好，武功底子深厚，更适宜带髯口的老生扮相，且常为程长庚配戏，仔细揣摩过程长庚以及余三胜、王九龄、卢胜奎等的表演，不断吸收、创造，所以技艺大进，日渐走红。光绪六年（1880）程长庚去世，谭改搭四喜班唱老生，和孙菊仙轮流唱大轴。光绪十年，组同春班，自当班主，经常演于中和园，光绪六年后，被选作内廷供奉，与四喜班孙菊仙、春台班汪桂芬形成三足鼎立之势。光绪三十三年汪桂芬病故，谭独踞京剧剧坛，被誉为“伶界大王”。中华民国元年（1912）谭任北京正乐育化会会长，声望益隆，北京“满城争说叫天儿”，“无腔不学谭”。梁启超有诗云：“四海一人谭鑫培，声名廿载轰如雷。”谭综合吸收“老三派”老生表演的精华，发挥自己的特长和优势，成为开创京剧老生表演艺术的一代宗师。他一改老生唱腔直腔直调、高音大嗓的传统表现方法，把老生唱腔“花腔”化，还创造了老生闪板、耍板等技巧，把老生唱腔向前推进了一大步。他确立了以湖广音为主，伴以中州音韵的京剧声韵，并使之规范化，为其后历代京剧演员所遵循、沿用，被视为京剧声韵的法则。他的表演从人物出发，改变了过去普遍存在的唱功老生只重唱，武生只重武把子的现象。他很会扬长避短，根据自己声音、体形条件，避而不演王帽戏，在褶子、箭衣、靠把戏上下功夫，其唱腔的曲折婉转、回荡抑扬，更为人所不能。他从不死守门户，非常善于集诸家之长，融会贯通，加以发展变化。他吸收程长庚的腔随字走，四声运用和咬字准确；张二奎高唱低回的运气方法；周长山《天雷报》、姚起山《杀家》、李顺亭《汾河湾》的演法；还吸收梆子演员郭宝臣（元元红）、十二红及昆曲、汉调许多老生的长处；把老旦、青衣、花脸等腔融进老生唱腔，创造了京剧发展史上有着重要地位、同时也是影响最大的谭派艺术。其后的老生演员大多宗谭，开始有余叔岩、言菊朋、王又宸、高庆奎，稍后有马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯等，周信芳亦曾私淑谭派，受谭影响。谭所擅剧目见诸记述的即有百多出。鑫培长子嘉善，工武老生，二子嘉瑞，工丑，三子嘉祥，工武旦兼青衣，四子喜荣，工老生，五子小培，工老生；小培子富英，工老生；富英子

元寿、韵寿，工老生和丑。鑫培卒于中华民国六年五月十一日。

李顺亭（1847—1919）　京剧演员。梨园内通称老李五。工老生。光绪末年入宫内承差，杨小楼在内廷演出《长坂坡》之赵云，必由顺亭扮演刘备。谭鑫培对李极为看重，演出《失街亭》多以李陪演王平。李演《风云会》的赵匡胤当时无人可及，其《铁笼山》剧之姜维，功架稳重，气度雄伟，人称其仅次于俞菊笙。李能文能武，功力扎实、深厚，但嗓音偏左，声音之高内行人难以相比，因此，不便与人配戏，加之演唱近于平板，不能圆转如意，致使没能发挥出应有的才能，使一生演艺事业受到影响。晚年多演配角。中华民国八年（1919）赴武汉演出时，病逝于汉口。

陆杏林（？—1917）　京剧演员。一作陆杏生。小名库儿。工小生，一说工老生。其父陆佩香，工小生。杏林幼年入四箴堂科班学艺。师兄弟有李寿山、李寿峰、张淇林、钱金福、叶福海、陈德霖等。清同（治）、光（绪）时搭三庆班演出，是该班有声望的二路小生演员。姜妙香曾向陆学过小生戏，姜的昆曲，也受过陆的传授和指点。陆与陈三合演《跪池》，为谭鑫培在义务戏中配演《盗宗卷》，与梅兰芳合演《虹霓关》等。陆经历曲折，功夫很深，念白、身段规范边式，合规中矩，中年以前红于一时。惜扮相不佳，略呈愁苦，仅适演穷生戏，戏路甚窄。他的《打侄上坟》表演有很高水准。

刘义增（1847—1927）　河北梆子演员。乳名小黑。原籍直隶。工丑。幼于山西鸿顺和班学艺。清同治十一年（1872）随班到京。先后搭瑞胜和、宝胜和、太平和、同义和（中华民国三年改为群益社）等班，被誉为梆子四大名丑之一。民谚谓“刘中（即刘七）、福泰、驴肉红，最好还属刘义增。”时人评论他说“秦腔丑脚中之铮铮者，其艺之佳，一时无俩”（《京剧二百年之历史》）。中华民国六年（1917）后，又搭正明社、福庆社、翊文社等各班社，与小马五、诸茹香、贾璧云等合作。刘义增精于做功，表演上有很高造诣，擅演剧目有《杜十娘》（饰孙富）、《苦中苦》（饰老头儿）、《下河南》（饰刘罗锅儿）、《春秋配》（饰石敬坡）、全部《拾玉镯》（饰刘公道）、《盗银壶》（饰看壶人）等。他一生只演文戏不演武戏，不演丑婆子戏。对其后的萧长华、周二成、贾多才、马富禄等均有一定影响。中华民国十六年，逝于北京。



黄月山（1850—1900）　京剧演员。因身体丰满健壮，人称“黄胖”。天津人。工武生，兼演老生。幼从任七学艺，武功根基扎实，长靠、短打皆能。先后搭保胜和、嵩祝成、玉成、四喜等班。清光绪元年（1875）去上海演出，光绪十六年返京。黄嗓音优越，武戏文唱，吸收老生唱法，融和梆子腔调，形成了专演以唱念表演为主的武生戏风格，世称“黄派”。他擅唱〔二簧摇板〕和〔反二簧〕，音节清越，苍凉悲壮。他能演老生，还兼演以小生应工的剧目，偶演猴戏，但只演一出俞（菊笙）、李（春来）两派都不演的《狮驼岭》。他在当时和俞菊笙齐名，

所演各剧与“俞菊笙取法不同，各臻其至，未可有所轩轾，故近世论武生者，并称俞、黄二派”（《菊部丛刊》）。月山擅长在老生戏中要髯口技巧，还创造了老生开打技巧，如《绝燕岭》剧中的耍双枪，运用贴切，颇为精彩。他的念白、表演也有很深的功力，还能编剧和导演，曾编过《反五关》、《精忠传》、《请宋灵》、《木羊阵》、《巧拿大莲花》等剧。他创始的黄派武生在京剧武生行有一定影响。擅演剧目有《百凉楼》、《绝燕岭》、《凤凰山》、《独木关》、《巴骆和》、《恶虎村》、《剑峰山》、《翠屏山》、《四郎探母》、《黄鹤楼》、《群英会》、《岳家庄》等。李吉瑞、马德成等为黄的传人，夏月润、瑞德宝、李桂春（小达子）等均是其私淑弟子。

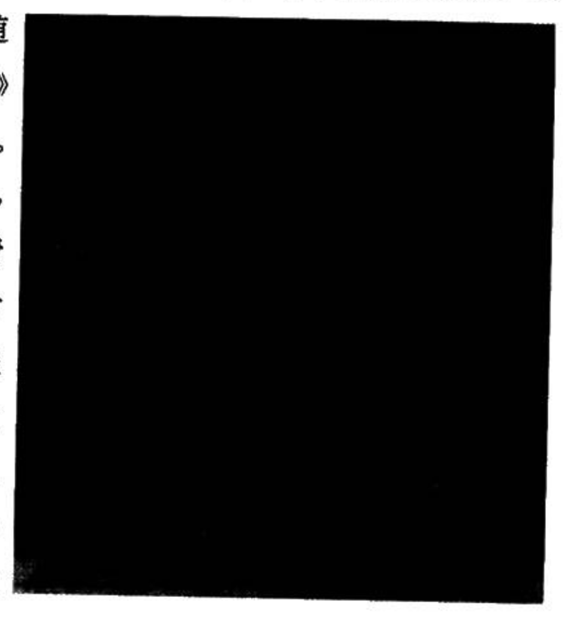
王福寿（1852—1925）　京剧演员。人称红眼王四。工文武老生。幼年在小福胜科班学艺。变声后，应俞菊笙之邀，入春台班，为俞配演，成为俞的膀臂。福寿是清内廷早年的老供奉，剧艺颇为精到，谭鑫培、溥侗（红豆馆主）均很叹服。中华民国二年（1913），王入鸿庆社，晚年很少演出，只偶尔应对堂会。他为人老气横秋，傲岸自负，知音很少，一生不得志。擅演剧目有《定军山》、《镇潭州》、《对刀步战》、《英雄义》等。其弟子有包丹庭、赵子宜等。

德珺如（1852—1925）　京剧演员。名珩。满族。工小生。父名存朴臣，山西平阳知府，一说曾任侍郎，爱好皮簧武场。珺如幼时随父入翠峰庵票房演唱皮簧青衣。后专门从事演艺，搭入四喜班，与孙菊仙、金秀山合作。清光绪二十六年（1900）前后，珺如改演小生，先后搭玉成、宝胜和、同庆等班。他嗓音好，高亢宽亮，能盖着调门唱，所以，以演唱功戏最为拿手。他对唱腔有很深的研究，唱法上吸取了前辈小生徐小香的刚劲和龙德云的气势，小嗓（雌音或叫“背宫音”）、大嗓（雄音或叫“本宫音”）结合得非常好，柔中见刚，刚柔相济。有的唱腔运用“炸音”和“虎音”，更显气势磅礴。他善于因戏、因人物谱腔，每出戏都有其独特唱腔，很少有雷同之处。板眼上也善于变化，克服了小生直腔直调的唱法。《罗成叫关》小生一套唱腔用唢呐伴奏，是由他创始的。《监酒令》中，他把孙菊仙的老生唱段改为小生唱腔，对小生二簧大段唱腔有所丰富发展，为后人宗法。他也演靠把小生戏，如《马上缘》的薛丁山，《穆柯寨》的杨宗保，《临江会》、《黄鹤楼》的周瑜等，翎子功也很见功夫。他演《辕门射戟》时，一箭中戟，百无一失，当时称为一绝。德珺如得意弟子各行脚色都有，其中包括旦脚何雅秋、净脚金少山、小生金仲仁等。

吴永顺（1852—?）　河北梆子演员。艺名小茶壶。河北宝坻太谷屯人。工须生。幼年在宝坻永胜和班坐科学艺。清光绪三年（1877）到京搭瑞胜和班，与梁宗旺同为该班头牌须生。与其同班合作者有王文瑞、勾儿红、郭玉才、高尧桂、黄月山、水上飘、侯俊山、金镶玉、牛小桐、杨香翠、杨双屏、商文武、杨银玉、刘义增等。吴嗓音高亢明亮，运用自如，富于韵味，做功讲究人物、情绪，武功颇有根底，在《打金砖》剧中饰刘秀，着青褶子，厚底，水发，用筋斗上场，唱、念、做、舞并重，颇为人们称道。光绪十九年后离京再未返回。吴为光绪初梆子腔晋冀合流以及其后的发展拓宽了道路。

侯俊山(1853—1935)　梆子演员,工旦脚。人称"十三旦"。原名侯达,艺名喜麟,小名俊哥。祖籍山西洪洞,生于河北省张家口附近的万全县东洪庙村。八岁时,随师傅仁俶学秧歌戏,九岁到山西太原喜字科班学山西梆子,十三岁声名早著,时人称十三旦。同治元年(1862)入京,搭全胜和梆子班演出,是河北梆子与山西梆子两腔并用(时人称为"二混子")的创始人,后主唱河北梆子,与元元红(郭宝臣)同执梆子舞台之牛耳。与响九霄(田际云)同台奏艺,被世人视为"并时瑜亮"。光绪四年(1879)改搭瑞胜和班。光绪十年,选入内廷供奉,光绪二十一年任升平署教习。曾四次到上海演出。光绪二十四年入太平和班。民国二年(1913)告老还乡,定居张家口,仍常赴京参加义演。侯嗓音不甚佳,但做功精到,表演细腻,功底尤为深厚。幼时即刻苦练功,在师傅肩负的竹"筐中拿大顶,师担之,一行十余里"(冯小隐《顾曲随笔》)。演《九花娘》,踩跷于椅背上端。演《大劈棺》由桌上倒翻而下,跪行台上。功夫之深,无人企及。一时名噪燕台,斐然成风,争相倾倒,"俊山一身,于梆子发扬方面,实有莫大之关键也"(王芷章《清代伶官传》)。北京的梆子外串演戏,始于俊山。时居相位的徐颂阁誉之为"状元三年一个,十三旦盖世无双"。有"梆子一代宗师"、"梆子花旦鼻祖"之称。除花旦外,他还能演武生戏和小生戏,反串丑脚戏,曾与名票荣稚峰合演《骆马湖》(见图)。俊山工书法,也能编剧,据传《小放牛》、《辛安驿》、《拿九花娘》为俊山首创。擅演剧目有《辛安驿》、《双合印》、《红梅阁》、《珍珠衫》、《大劈棺》以及《伐子都》、《八大锤》、《黄鹤楼》、《凤仪亭》、《骆马湖》(图左为侯俊山反串剧中丑角李佩)等。中华民国二十四年(1935)卒于张家口。





王　福(1853—1936)　河北梆子演员。小字福儿,艺名老旦福。原籍山西。工老旦。幼在原籍习山西北路梆子,清同治初年到京,搭万顺和班,同治十二年(1873)转搭全胜和班演出。后在义顺和时期,与郭宝臣(元元红)合作;又在德顺和科班应邀任教。光绪末搭宝胜和班,与孙佩亭搭挡,共同将昆戏《宁武关》改编为梆子,更名为《一门忠烈》。中华民国以后,从同义和到群益社始终与崔灵芝合作。中华民国十四年(1925)应邀去延庆教授子弟班,直至终年。王以平腔为基础,大量运用调式移位方法,确立了男伶老旦的新颖风格,在当时有一定影响。京剧老旦演员龚云甫曾多次向其问艺。他的拿手剧目有《四郎探母》、《辕门斩子》、《普陀寺》、《钓金龟》、《三进士》、《望子楼》、《太君辞朝》、《一门忠烈》、《夜审姚

达·汲水》等。卒于中华民国二十五年。

贾祥瑞(1854—1888)　京剧琴师。字仁山,排行第三,人称贾三。江苏无锡人。父名增寿,他初学昆曲小生,后改习场面,为俞菊笙之鼓师刘兆奎弟子。后专门操琴终有所成。清光绪初年在四喜班操琴,并授艺与梅雨田、孙佐臣、杨秀山等人。祥瑞的琴艺,以柔见长,不尚花巧,以托腔保调为本,并善用硬弓,弓法、指法皆有度数与规范,为胡琴中之佼佼者。当时,与李四(春泉)齐名,光绪十四年(1888)四月初一日,入升平署为内廷供奉,因宫内禁忌讳瑞字,遂改名成祥。卒于当年。

余紫云(1855—1899)　京剧演员。名金梁,谱名科荣,字砚芬,一说砚芳,又字昭儿。堂号胜春。湖北罗田人。工花旦、青衣兼演昆旦。其父为老生演员余三胜。幼年随父到京,入景和堂从梅巧玲学艺,工花旦,青衣戏则私淑胡喜禄。他扮相艳丽,身材合度,唱做兼擅,戏路很宽。演唱、说白、表演都有较深功力,其跷功为当时一绝。他继承了梅巧玲的打破花旦不能兼演青衣的成规,并吸取了胡喜禄花旦声腔糅于青衣之中的特点,融汇了花旦、青衣的表演技巧,塑造出《宇宙锋》中的赵艳蓉和《梅龙镇》中的李凤姐,为花衫行当的产生奠定了基础。紫云中年后不常演出,广为交际,寄兴于古玩玉器,长于鉴赏、品评。擅演剧目有《打面缸》、《虹霓关》、《梅龙镇》、《彩楼配》、《探寒窑》、《宇宙锋》、《玉堂春》、《芦花河》、《探母》、《打金枝》、《祭江》、《战浦关》、《孝感天》、《金水桥》、《二进宫》等。有四子,长子名第福,次子名第禄,三子名第祺,即老生演员余叔岩,四子名第祉,即老生演员余胜孙。

梁宗旺(1855—?)　河北梆子演员。一说名钟旺。乳名达子,艺名达子红,人尊老梁达子。原籍河北大城四岳村。工须生。幼时在乡入梆子腔子弟会学艺。清光绪三年(1877)为北京全胜和的领班人,与侯俊山(十三旦)、七金子、金镶玉合作。光绪五年赴上海演出,二年后载誉返京,入瑞胜和班。光绪十九年赴津,光绪三十一年回京搭宝胜和,三年后返回原籍。他是老派梆子的代表人物,擅于唱功,文武兼能,他突破梆子传统唱法,采用北京语音,淡化了河北梆子唱白中较浓郁的山西韵味,推动了河北梆子在北京舞台的北京化。他唱腔平稳、顺畅,刚柔相济,颇具美感,对后世梆子演员影响极大。其私淑弟子有何达子(景云),再传弟子小元元红(魏联升)。梁宗旺的梆子腔在北京舞台上,一直被后人所效法。擅演剧目有《四郎探母》、《回荆州》、《打金枝》、《芦花记》、《江东祭》、《失街亭》等。

郭宝臣(1856—1919)　河北梆子演员。艺名元元红,学名瑞,又名栋臣,号涞源,乳名杆杆。原籍山西晋南猗氏县(今临漪)北景村。工须生。幼时家贫,靠母帮工维持生计。十二岁入私塾,后在粮店当徒工。十七八岁拜张世喜(艺名元儿红。一说为郭之娘舅)为师,学梆子(一说学勾腔)文武须生。清光绪五年(1879)随师到京,搭双顺和班。三年后,受聘为源顺和班的领班人。光绪十四年自组义顺和班。曾率班进内廷承差演出,数年不断。庚子事变中,奉召随两宫到太原,受封五品军功,赏四品衔。回京后,先后搭复出太平和、同义和、九成班等,到中华民国三年(1914)同义和更名群益社时,郭虽在此班,已不常演出,被

人尊称为“墩底老板”。他的嗓子极好，脆亮甜润，以韵味取胜。板槽平稳扎实，唱快板也字字清晰。“爽朗宽博，已臻端如贯珠，清如叩玉之境”(《菊部丛谭》)。宝臣还精于做工，如《浔阳楼》一剧的大堂装疯，极为出色。他的表演“状忠、状义、状贤莫不酷肖”，“听彼之戏，深知中国剧之登峰造极，见于郭宝臣，叹观止矣”(《京剧二百年之历史》)。他与谭鑫培交谊甚厚，郭学谭《失街亭》、《碰碑》，谭学郭《连营寨·哭灵》、《江东祭》。人称郭为梆子老谭(鑫培)。他为人仗义，爱护同业，对后辈无私传艺，极力提携，让崔灵芝、孙佩亭代替自己领衔演出。他自律甚严，从不饮场。台上偶有失误，即主动认错自责。被誉为“梆子泰斗”“秦腔第一人”。宝臣能戏极多，达三百出左右。擅演剧目有《连营寨》、《摘星楼》、《九更天》、《春秋笔》、《乌龙院》、《临潼山》、《浔阳楼》、《空城计》等。中华民国七年(1918)五月，郭返回原籍。后卒于故里。

牛春化(1856—1923)　河北梆子演员。北京丰台镇人。工花脸。幼入喜春奎科班学艺。清光绪十九年(1893)搭义顺和班演出，为郭宝臣、捞鱼鹳配戏。同年，进宫内承差。为“花脸四雄”之一。中华民国二年(1913)搭同义和班，后又入群益社。民国六年后，赴天津闲居。他秉承老派梆子戏路与表演风格，武功扎实，有较高技艺。演《白水滩》的青面虎时，翻跌扑打，身手敏捷，极见功力；演《通天犀》时，身段、做派尤其椅子功无人可及。杨韵谱称：“牛春化演《通天犀》，北京没有二份。”后来，此戏传予范宝亭，至今不衰。演《玉虎坠》、《蓝逼宫》一类以马武为主要角色的剧目极富神韵，闻名遐迩。京剧演员侯喜瑞即步牛春化遗韵。他还演文净戏，如曹操、包拯等。擅演剧目还有《匕首剑》、《摘星楼》、《辕门斩子》等，除梆子外，他还兼演京剧。

王长林(1856—1931)　京剧演员。原籍苏州。工丑。出身于艺人家庭，其祖父松年，工昆剧旦脚，其父德忠，工净，均搭嵩祝成班。长林幼年拜王文隆为师，学文武丑。后入胜



春奎科班学艺，曾唱过武花脸。久搭同庆班，长期同谭鑫培配戏。中华民国以后，长期同杨小楼、余叔岩合作演出。言菊朋曾得其教益。被称为丑行中的元老。他以演武丑为主。中年后兼演文丑。戏路很宽，能戏甚多，以嗓音清脆流利，念白爽朗有力、武功灵活见长。曾为清“内廷供奉”。晚年和谭鑫培合演《打渔杀家》扮演的教师爷和《清风亭》中扮演的贺氏最为出色，为梨园内外所称道。擅演剧目有《盗甲》、《当锏卖马》、《打瓜园》、《巧连环》、《战宛城》、《乌盆记》、《定计化缘》、《打面缸》、《祥梅寺》、《琼林宴》等。其子福山、工丑。其弟子有傅小山，再传弟子叶盛章、萧盛萱等。

杨宝珍(1857—1916)　河北梆子演员。艺名杨娃子。山西人。工文武须生。幼在原籍学山西北路梆子。清光绪初年到京。光绪十三年(1887)隶瑞胜和班。光绪二十二年起，又先后搭太平和、玉成班。曾随班入宫承差。宝珍承山陕老派梆子风格，唱腔朴直遒劲，

做派粗犷率直。“为秦腔花旦名手田际云之对手，互相提携、现于舞台之上，保持三十年之盛名，彼之嗓音，较郭（宝臣）稍枯，至于得意之唱功，则发出一种炸裂之音，诚足振聩发聋”（《京剧二百年之历史》）。与其合作的梆子演员有田际云、孙佩亭、吴昆圃等，京剧演员有贵俊卿、朱素云、孙怡云、罗百岁、龚云甫等。擅演《回荆州》、《森罗殿》（《胡迪骂阎》）、《探母》、《烈女传》、《串龙珠》、《打金砖》等剧目。其后的孙佩亭以及田玉芳、小达子（李桂春）都宗其风范。卒于中华民国五年。

盛庆玉（1857—1936）　北方昆弋演员。排行第三，人称盛三，亦作胜庆玉。原籍山东登州府。工架子花脸。清同治八年（1869）入醇王府安庆班学艺，师从刘祥茂。安庆班散后出京搭班演唱。光绪九年（1883）返京，搭入醇王府复组之恩庆班。光绪十四年醇王府又组恩荣班，庆玉在该班演唱并兼任教师，弟子有裴荣庆、吴荣英、张荣凤等。恩荣班报散后，搭皮簧班演唱，曾先后搭玉成班，小洪奎班。宣统元年（1909）任教于三乐科班，沈三玉、尚三锡（小云）等得其传授，次年，与刘东岩同组复出昆弋安庆班，任承班人，排演全本《请清兵》，颇获好评。中华民国初年继续在正乐社任教。民国十九年（1930）任教于中华戏曲学校。因在高腔净行中资历最长，专擅“破台”之任达数十年。擅演剧目有《嫁妹》、《火判》、《功宴》等。

刘子云（1858—1904）　河北梆子演员，名忠，人称刘七。北京人。工丑。幼入胜春奎科班学艺。出科后，初搭源顺和班。清光绪十四年（1888）搭义顺和班。光绪十八年搭宝胜和班，光绪二十四年搭太平和班，四年后搭同庆班，所搭诸班中，合作者有老元元红（张世喜）、小元元红（郭宝臣）、十二红（薛固久）、刘小吟、侯俊山（十三旦）、刘义增等，在四喜班合作者为京剧演员刘景然、刘鸿声、陆金桂等。刘在各班均为丑脚头名，被誉为梆子“四大名丑”之一。“凡诸大堂会，以无刘在内为憾”（《清代伶官传》）。刘能文能武，以武为主，但唱功亦很擅长，是丑脚“杂唱派”的首创者，他的《花子拾金》、《丑表功》、《八扯》等剧，独步一时，无人可及。子云是侯俊山（十三旦）默契搭档，侯“在大栅栏庆乐献艺时，端赖丑脚刘子云为辅，相得益彰，两人合作之戏为《英杰烈》、《紫霞宫》、《双合印》、《蝴蝶梦》、《大劈棺》、《小放牛》、《辛安驿》、《梵王宫》诸戏不可离者”（《立言画刊》）。子云曾选入升平署承差。擅演剧目有《平顶山》、《翠屏山》、《瞎子逛灯》、《双摇会》、《背凳》、《三盗芭蕉扇》、《珍珠衫》、《烟鬼叹》等。卒于光绪三十年正月二十日。

汪笑侬（1858—1918）　京剧演员、剧作家。原名德克金（亦称德克俊），字润田，号仰天，又名僢，字舜人，号孝农，别署竹天农人。生于北京。满族，一说蒙族。工老生。汪幼年聪颖好学，十六岁应试入八旗官学。酷爱戏曲，曾是翠峰庵票房的票友，受过孙菊仙指点。二十二岁中举后，曾任河南祥符（一说太康）县令，因触怒当地乡绅而被罢官。其后，“下海”为伶，专事梨园。初以王清泉为艺名，后改为汪笑侬。汪多在上海、天津、济南、大连等地从事戏剧活动。北京亦是他频频滞留登台奏艺之地。清光绪二十六年（1900）即往来于



京、津、沪各地，中华民国四年(1915年)二月，与谭鑫培等在北京合作演出，谭在迎汪小酌时讲："来日之盟主，实让于使君。君之学问，为吾辈所不及，咬字之切，吐音之真，亦为吾所不及"(王仙生《负负宝俳优评议》)。"笑侬老而益壮，只身奔走北京，以二十年辛苦所得贡献于北京人"。汪师承广博，采程(长庚)、汪(桂芬)、谭(鑫培)、孙(菊仙)、王(九龄)，甚至汉、徽、粤剧而自成一家，世称汪派。他唱、念、做、打俱佳，一生扮演过上百个人物，除老生戏外，还能反串老旦戏。汪的嗓音苍老遒劲，唱腔慷慨悲凉，那"云遮月"的嗓音开始微露哑音，演下去越唱越亮。他的腔西皮多于二簧，〔二六〕多于〔原板〕、〔摇板〕。演唱上，他反对为格律所束缚，主张不墨守成规，他说："格律原为人所创始，何妨由我创始"(《汪笑侬戏曲集》)。汪的表演感情充沛，真实细腻，武功功底扎实，不求花哨，一招一式交代得干净利落。汪能排戏，还是多产的作家，编写剧目有《哭祖庙》、《马前泼水》、《受禅台》、《骂阎罗》、《党人碑》、《博浪椎》、《瓜种兰因》、《骂王朗》、《将相和》、《刀劈三关》、《骂毛延寿》等。剧作主题鲜明，敢于针砭时弊。表现出汪嫉恶如仇，忧国忧民，不平则鸣的性格。汪学识渊博，曾得过"文榜状元"，被誉为梨园界的"儒伶"，琴棋书画、医卜星相以及心理学、催眠术、法律、西洋史、商业史等无不涉猎，无不通晓，还掌握佛学和金石之学。史称其为"伶隐"。他为人热情可亲，热心公益，不沾士大夫恶习。弟子有佟玉成，私淑者有恩晓峰等。

恩晓峰(生卒年不详)　京剧女演员。北京人，旗籍。"少聪悟，闻歌成声，未授曲时已能剧数十出。"清末坤伶大兴，晓峰业伶，在天津打响，天津须生吉胜奎，白文奎皆退避三舍，津门富豪争与识之。恩晓峰为坤伶须生前辈，民国十五年(1926)时约四十余岁，仍在北京露演，她的"扮相潇洒，气度雄伟，尽脱女子习气声貌者，当以彼为第一人"。《梨园鉴》称她"腔调圆转，道白清晰，作派细腻，武把精娴"。拿手戏为《失街亭》、《阳平关》、《定军山》、《哭祖庙》、《受禅台》、《张松献地图》、《马前泼水》等。恩晓峰后嫁配角小生蒋小五，生子多夭折，有女二，亦以伶为业。长名佩贤，工花旦，嫁麒派须生高百岁；次名维名，唱小生。

文瑞图(1858—1923)　京剧票友，姓田，名文麟，号瑞图，晚年别号退庵居士。工老生。京旗内务府出身，历任主事员外郎中，后补三院卿、护军参领(衔)管理颐和园造办处及升平署事务。青少年时即喜好皮簧，因事革职后，多与伶人交往，擅唱老生，艺宗张二奎派。清光绪八年(1882)三月，四喜班面临危局，应该班主持、执事等人之请，鼎力协助，先邀孙菊仙，增邀谭鑫培、吴燕芳、余玉琴等同演于四喜班，终使其摆脱颓局，重振雄风。他急公好义，富于同情心，对贫苦、危难艺人，尽力接济、扶助，是谭富英、杜富隆、杜富兴入富连成坐科学艺的主要支持者，对培养戏曲人才作出了很大努力。其益于梨园之功，可与齐如山、陈墨香、罗瘿公相媲美。瑞图藏书甚富，梨园史料尤丰，经常慷慨地将珍贵资料奉献出来。

王楞仙(1859—1908)　京剧演员。原名鋆，又名树荣，号桂官，又桂花，堂号：怀德堂。字楞仙，北京生人，原籍河北武清大王村。工小生。幼入闻德堂学小生，开蒙师为徐阿三，实为徐小香亲授。也是四喜班鲍福山的门人。清同治十二年(1873)，在三庆班演出，能戏已三十多出，深受程长庚赏识。曾搭入四喜班，与其兄桂林合演《游园惊梦》，被誉为"日月联珠"。光绪十四年(1888)选入升平署。光绪十八年与谭鑫培、陈德霖共组三庆班，一度任三庆班班主。与刘桂庆、曹文奎合演《群英会》，王饰周瑜，获"活周瑜"之称。与谭鑫培合演《状元谱》，珠联璧合，被誉为双绝。光绪二十五年入玉成班，一年后，因嗓音日哑，放弃舞台，转研医道，外科颇精。王是继徐小香后的小生杰出人才，和徐小香(号蝶仙)、陆小芬(字薇仙)被称为小生中的"三仙"。他会戏很多，在表演上文武昆乱兼擅，演武小生和雉尾生更为所长。扮相温文尔雅，透逸脱俗，有"绝世丰神"(《评花新谱》)的评语。楞仙以做功见长，武功技艺有独到之处。表演细腻，有很多新的创造，他一改小生原来沿用的大嗓笑法，而创造了完全用小嗓、尖嗓的小生笑法和表现各种情绪的不同笑法。他不以唱功著称，但唱法讲究四声，喷口有力，行腔吐字以字谱声，不尚花哨，追求韵味醇厚。念白采用尖嗓(雌音)和大嗓(雄音)相结合的方法，根据人物性格、感情而加以变化。他擅用不同方法演各种人物，《状元谱》中饰穷生陈大官，演来颇具书卷气，念白多用苏音。演《岳家庄》中的岳云、《断臂说书》中的陆文龙，则带着童稚气，与他演的周瑜、赵云截然不同。"他从《八大锤》的陆文龙一直到《奇双会》的官生赵宠，无不精工，扮谁就像谁"(梅兰芳《中国京剧的表演艺术》)。在京剧小生行，他的影响很大，他舞台上很多创新，为后人程继先、陆杏林、金仲仁等所继承。有四子，长子王松龄和四子王桂官从艺。卒于光绪三十四年。



双克庭(？—1918)　京剧演员。又名阔亭、双处。北京旗人。工老生。早年为票友，活动于北京各票房。清光(绪)宣(统)之交时"下海"。久搭四喜班，艺宗孙菊仙。他嗓音极好，音量宽厚而能高低自如，实大声宏，朴直遒劲。能戏很多，以《逍遥津》等剧最佳，演唱得苍凉悲壮，凄楚动人。他一生刻意仿学孙菊仙，没能展其自身所长，没有舞台上走红。晚年离开北京去上海。擅演剧目有《逍遥津》、《浣纱河》、《三娘教子》、《雪杯圆》、《除三害》、《鱼肠剑》等。

郭蓬莱(1859—1920)　北方昆弋演员。人称郭达子。直隶霸县人。工净，兼演老旦(称花包头)和白胡老生(称花白髯)。先以卖烧饼为业，青年时入所居下王庄昆弋耕读会，习高腔黑净。清光绪十四年(1888)入北京醇亲王府昆弋班，醇亲王赐其名为蓬莱，原名反不为人知。后历搭京东、南各昆弋班，为挑班演员，称"黑头儿"(高腔红净挑班则称"红头儿")，光绪二十六年在庆长班和"红头儿"化起凤合演《花子别妻》，时称双绝，光绪二十八年搭京东玉田县王作功复组之益合班，与王树云合演《东游》，光绪三十一年，主演于南京

和翠班，时间最久，是其艺术高峰时期。中华民国七年(1918)随昆弋荣庆社演出于北京天乐园。郭嗓音宽洪嘹亮，有“铁嗓子”之誉。他唱做兼优，能戏极多，除黑净、老旦、白胡老生外，又以演高腔丑闻名。擅演剧目有《赏军》、《打朝》、《闯宴》、《钓鱼》、《乌盆》、《断后》等净脚戏；《扫地盟誓》、《望乡》、《回煞》、《滑油》、《六殿》等老旦戏；《打父》、《指路》、《幻化》等老生戏；《叩当》、《寄信》、《入院》、《一两漆》等丑脚戏；尤以在《东游》(即《八扯》)等戏中学唱梆子、皮簧、哈哈腔、十不闲、拉洋片等最为出色。

洒金红(生卒年不详)　河北梆子演员。一说姓夏，名夏金红。工老生。山西人。自清同治十二年(1873)始，先后搭双顺和、崇庆班、祥庆和等班，在北京舞台上演出达四十余年。与程长庚交谊甚厚，经常一起切磋技艺，交换梆子与皮簧的演出剧本，由他二人经手，梆子改为皮簧的剧本有《牧羊卷》、《五雷阵》等，皮簧改为梆子的剧本有《空城计》、《四郎探母》等。洒金红与老元红(张世喜)同搭一班，都是班中台柱，所以取班名为双顺和。他的演唱带有浓重的山西梆子韵味，“音韵悠扬，字字入耳，锣鼓弦索全无粗暴气”(《北京画报·戏剧特号》)。中华民国以后返回原籍。

冯黑灯(生卒年不详)　河北梆子演员。原籍山西。工净。幼年在原籍学蒲州梆子。清同治年间到京。光绪十九年(1893)搭宝胜和班，多演武净。曾随班进宫内承差。宣统二年(1910)搭太平和班，与郭宝臣(元元红)、侯俊山(十三旦)合作演出。在宝胜和时，被班主杨香翠倚为台柱，隶该班时间最长，与牛春化、玉成班的李金茂相较，“可谓鼎足而三，均当时秦腔花面之名誉卓著者”(《立言画刊》)。中华民国二年(1913)，搭同义和班。冯面貌雄威，扮相伟岸，武功根底扎实，表演很讲究人物个性和相应情节中的人物情绪。如《典韦表功》一剧，他饰演的典韦，微醉中舞戟，教胡车学戟等层次分明，极具神采，无人企及，红遍京津。他的耍牙技巧也可称绝。除梆子外，还兼演京剧，与杨小楼合作演出《连环套》，与马德成合演《落马湖》，与刘春喜、时慧宝、姚佩秋、孟小如等京剧演员也经常合作。被誉为梆子四大名净之一。擅演剧目有《闹江州》、《四平山》、《金沙滩》、《独木关》、《采花砸涧》、《取洛阳》、《战宛城》等。

白健棠(生卒年不详)　河北梆子演员。艺名盖陕西。陕西同州人。工正旦。幼年在山西蒲州学戏。清光绪初年到京，后投入老元元红(张世喜)门下。光绪八年(1882)搭源顺和班，同年转入郭宝臣(元元红)的义顺和，与郭双挂头牌，并随班入宫承差。光绪三十三年应叶春善之邀，与郭宝臣同为喜连成大班主演。中华民国元年(1912)搭三乐社，次年入田际云的玉成班。其后又在同义和、群益社与郭宝臣以及崔灵芝、马全禄、一千红合作。他的表演为老派梆子风格，唱腔直平，不尚华丽。在“京津一带久负盛名，为郭宝臣、崔灵芝之副。《韩琪杀庙》、《回荆州》、《玉虎坠》、《蝴蝶杯》等为其得意之作”(《京剧二百年之历史》)。擅演剧目还有《龙凤剑》、《三世修》、《对银杯》等。中华民国十四年左右退出舞台，返回原籍。

侯双印（？—1908）　河北梆子鼓师。河北河间献县人。其父侯兴业（俗名侯秃），鼓师。双印幼年拜马六明为师，习司鼓。清光绪三年（1877）在北京搭双胜和班演出。光绪九年入瑞胜和班，为侯俊山（十三旦）、田际云（响九霄）司鼓。光绪二十一年选入升平署承应。后与李连仲合组庆春班在京演出。双印系司鼓世家，且悟性很强，功底扎实、深厚，腕子灵活，下鼓有力，伴奏干净利落，从不拖泥带水。他的鼓，文戏有文唱武打之风。他的〔撕边〕技艺，为当时一绝。也曾单手击鼓，打了一出武戏，为内行所叹服。双印博学多才，梆簧不挡，会戏很多，他的锣鼓经不拘泥于传统规范，善于创新，锣鼓花点，经常不断，被誉为“侯门第一人”。

郭　顺（生卒年不详）　河北梆子琴师。直隶河间献县人。工二股弦。幼于乡班学艺，清同治十一年（1872）到京，搭全顺和班后又搭双顺和、瑞胜和、玉成、太平和诸班，以二股弦与武奎斌、李宝林、王永海的主弦配合，曾佐侯俊山、牛小桐、田际云、盖陕西、水上飘等，并随同入宫内承差。中华民国二年（1913）搭同义和班，佐崔灵芝，其耍“二音子”唱腔最为出色。后转入群益社。中华民国十五年后，北京梆子班在伴奏中取消了二股弦，他改操别种乐器，不久，即返回原籍，终老故里。

德子杰（生卒年不详）　京剧演员。艺名麻德子。满族。工丑。原为票友。一生多为杨月楼、俞菊笙配戏，是杨、俞倚为股肱的合作者，也先后与朱文英、李顺亭、黄润甫、周长山、贾洪林、冯韵峰等合作。他的表演以做派神气称胜。经他发展并塑造的《打渔杀家》中的大教师和《五人义》中的周文元，一直被后人仿效。德子杰长期搭三庆班。擅演剧目有《飞波岛》、《庆顶珠》、《审七长亭》、《卖马》、《恶虎村》、《黄一刀》、《打瓜园》、《五人义》等。

周子衡（？—1935）　京剧票友。工老生。原营金店，倒闭后应同仁堂乐老板之邀，任药店文案，直至病逝。他喜爱京剧、唱、念都见功夫，尤其声音酷似程长庚，又专门学习，研究程，很受程长庚赞许。汪桂芬向周学程长庚，创造了汪派。汪去世后，老生行凡宗程者，无不向周就教。世人誉周为“五大名票”之首。受其教益的有王凤卿、余叔岩等人。卒于中华民国二十四年（1935）春。



汪桂芬（1860—1906）　京剧演员。名谦，字砚亭，一说艳秋，号美仙，又号叔坪，小名惠成，人称“汪大头”。籍贯安徽，一说湖北汉川（《梨园系年小录》），一说顺天（今北京。见《菊台集秀录》）。工老生。父汪连宝（又作年保），春台班武生演员。桂芬幼时嗓音极好，九岁入陈丹仙的春茂堂学老生兼老旦。十四岁入三庆、四喜二班。清光绪三年（1872），十八岁的桂芬因倒嗓而投樊景泰门下习胡琴，曾代师为程长庚操琴。程去世二年后，嗓音已完全恢复的桂芬应俞菊笙之邀，于光绪八年正式搭春台班演戏，获“长庚

再世”之誉。不久，即与杨月楼、谭鑫培、孙菊仙形成鼎峙之势，互争雄长，及至光绪二十四年再搭春台、福寿等班演出，与谭鑫培、孙菊仙被并称为“老生新三杰”、“新三鼎甲”。光绪二十八年传入升平署，任内廷供奉。在艺术上吸收了程长庚的许多长处，经过发展变化，形成自己的风格，世称“汪派”。桂芬以唱工见长，神完气足，实大声洪，嗓音高亢，朴实刚劲，善用“脑后音”，且带“嘎音”，既有程长庚徽派沉郁雄浑，又有高腔的唱法，一音一字让人听得真切。行腔时绝不滥用花腔，对字音的处理非常讲究，全在以字行腔，以腔就字。他也擅做功和念功戏，如《四进士》的宋士杰等。桂芬一生耿直，性格怪癖，不畏权势，演戏常依兴而歌，兴尽而止。中晚年后信佛，常披发作头陀和尚的装束，自号“德心大师”（或曰德生道士）。对戏园和堂会的邀约，多避而远之，达官贵人相召，亦常拒之，所以，“京师有八不见之号焉”（《清代伶官传》）。到后期，生活贫穷无着，极为潦倒，终死于东四牌楼一破庙中。其一生所擅之戏有《文昭关》、《战长沙》、《天水关》、《捉放曹》、《取成都》、《长亭会》、《鱼肠剑》、《群英会》等，老旦戏擅长《打龙袍》、《钓金龟》等。

李宝林（1860—1911）　河北梆子琴师。艺名呼呼李，乳名二个。直隶河间献县人。工梆子板胡。青年时原为哈哈腔琴师，兼拉梆子胡胡，后拜内廷供奉武老喜（武奎斌）为师，随师到京，搭班演出。他的板胡技艺精练纯熟，伴奏时可与人对话，往来应答，板胡保腔保调不出纰漏。断弦技术，尤其快捷、利落，人皆称奇。他在京以梆子为主，兼通哈哈腔、山陕梆子。山陕艺人到京，经他调嗓，很快就可搭班演出，与北京梆子融汇一处。他主要为侯俊山（十三旦）、孙佩亭、田际云（响九霄）、崔灵芝等伴奏。弟子有吴明瑞等数十人。

魏恩谱（1860—?）　河北梆子演员。名林，艺名金镶玉。直隶廊房地区人。工青衣，兼演花旦。幼年在乡班学艺，未出科即演出于京畿一带。清光绪六年（1880）搭瑞盛和班。光绪十八年起，辗转于上海，四年后返京，搭宝胜和演出，宣统三年（1911）任三乐班教习。中华民国二年（1913）搭同义和班，与郭宝臣（元元红）合作，为郭之主要搭档。魏曾一度自组喜连和坤班。后在群益社科班为教师。恩谱嗓音脆亮高亢，唱来感情充沛，他“善为悲声”，“穿云裂石，凄入心脾”（《燕尘菊影录》）。表演上虽激昂而不浮泛，为醇厚的老派梆子风格，其念白、语音沿袭山陕老调，融入直隶梆子韵味。他演的《芦花记》中的继母很有独到之处，当闵德仁质问其以芦花絮棉衣时，他将继母理屈嘴不穷的唱念，以及后来受到良心谴责的做派，表演得惟妙惟肖。民国十八年恩谱返回原籍。擅演的剧目有《烈女传》、《柳林池》、《算粮》、《登殿》、《玉虎坠》、《烧骨记》、《秦雪梅吊孝》、《血手印》、《大拾万金》等。

杨桂云（1861—1914）　京剧演员。一作贵云，字朵仙。又名荣树，亦名得财，号莲芬，又称德春堂主人。安徽庐州府合肥县人，一说顺天人。工花旦。其父桂庆，清同治初隶京师四喜部，工武生。桂云曾隶春台、四喜两部，后掌四喜部。业伶达三十年。他身材姣小，

体态丰盈，尤其擅长做派，表现少女与妒妇等人物心态，独具特色。桂云明姿靓态，骚艳无伦。每当约束登场，微一揎帘，欢声雷动，及观其艺，香酣粉靽，光采射人。“以冶名震都下”(《清代燕都梨园史料·瑶台小录》)。尤其受到一些达官贵人的赏识，往访者不绝，趋之若鹜。但演出中杂有迎合世俗的不健康成分。中华民国元年(1912)参与田际云发起的正乐育化会，时人戏称之为梨园政治家。擅演剧目有《双钉记》、《双铃记》、《双摇会》、《马思远》、《坐楼杀惜》等。有子二人，长子懋麟，即小朵，工花旦；次子毓麟。卒于中华民国三年。

王喜云(1861—1936)　河北梆子演员。艺名六六红，又称一千红，乳名六六。山西蒲州永济县尚王村人。工文武须生。幼在乡班学艺，出科后演出于晋南。清光绪七年(1881)到京，首演于广兴园，翌年，与郭宝臣同佐张世喜(老元元红)组立源顺和班，王为班中主演。六年后，在郭宝臣自组的义顺和搭班，以须生兼演武生。光绪二十二年起，先后搭太平和、义顺和以及后来的同义和、群益社等班。曾随班到宫内承差。民国十一年(1922)与崔灵芝、孙佩亭等集资组办群益社科班，王任教师。他嗓音醇厚粗犷，一本真声，很少高腔和花腔，演唱中充满浓郁的山陕韵味。念白清晰有力，讲究喷口和咬字。表演火炽而不燥，擅用大幅度舞台动作表现人物，《金沙滩》中之



“龙棚舍子”一折集中表现了他的艺术风格，《凤鸣关》剧中五个下场五个样式也是他的精心创造。郭宝臣年老告退后，他把郭的代表剧目《大紫金镯》(即《四进士》)、《普陀寺》(即《法门寺》)、《阴阳报》(即《八件衣》)等重新整理排演。与崔灵芝改《汴梁图》为《后汉惨》，意在唤醒国人的爱国意识。王喜云的“老生角色，应推为第一”(《京剧二百年之历史》)。擅演剧目有《金沙滩》、《南北和》、《战宛城》、《杀楼》、《杀嫂》、《翠屏山》、《辕门斩子》、《汉阳院》等。卒于中华民国二十五年。

李子山(1862—1902)　河北梆子演员。一作紫珊，艺名万盏灯。天津人，一说直隶宝坻人。工花旦，兼演京剧。早年在上海演出，后应杨隆寿之约到京，在小荣椿社演出，至小荣椿后科小天仙时，被聘为教师。后转搭玉成班，又自组玉华堂(地址在百顺胡同)。清光绪二十二年(1896)搭喜庆班，二年后改搭天福班。光绪二十六年五月初六日，被选入升平署承差。李子山能戏很多，擅演剧目有《小上坟》、《鸿鸾禧》、《马上缘》、《坐楼》、《玉玲珑》、《拾玉镯》、《得意缘》、《破洪州》、《翠屏山》、《虹霓关》等。其弟子有郭际湘(水仙花)等。搭天福班时，曾将王瑶卿收于门下。庚子之变后去了上海。

张淇林(1862—1921)　京剧演员。名常俊，亦名长保。工武生。在三庆科班学艺，与钱金福、陈德霖为师兄弟。坐科未满即离开科班。后入福寿班和俞菊笙合作演出。俞故去后，淇林随伴杨小楼，以精于演出猴戏而独享盛名。清光绪九年(1883)曾在广德楼与黄

三、金福、文英合演《恶虎村》，光绪三十二年，在长春科班任教。后来入了仕途。擅演剧目有《安天会》、《火云洞》等。卒于民国十年(1921)十月初十。

薛固久(1862—1921)　河北梆子演员。字景琮，艺名十二红。陕西渭南蔡张村人。工须生。十一岁入蒲州三玉科班学须生。清光绪九年(1883)到京，搭源顺和班演出。翌年，为庆顺和班领班人，居生行之首。光绪十九年搭宝顺和班。光绪二十二年被选入内廷承差，承差期间，与谭鑫培结识并切磋技艺，互换剧目，薛向谭学《失街亭》、《天水关》，谭向薛学《白门楼》(梆子此戏以陈宫为主)、《凤鸣关》。民国二年(1913)改搭玉成班、同义和班。民国七年，与郭宝臣、崔灵芝同组瑞庆社，一年后又加入群益社。薛阅历广泛，为人聪颖，勇于打破传统规范和格局，博采众长，不仅从昆曲中吸取营养，还把京剧格调、京腔京韵融入山陕梆子风格之中，兼具慷慨激昂与儒雅斯文的京梆子风范。在清末，与郭宝臣、王喜云、崔灵芝并列为北京梆子舞台领袖。擅演剧目有《盗宗卷》、《芦花记》、《十三府》、《铜铃府》等。



陈德霖(1862—1930)　京剧演员。名鋆璋，字漱云，亦作瘦云，号麓畊，小名石头。祖籍山东黄县。汉军旗籍。工青衣。十二岁入全福班学昆旦，艺名陈金翠，该科班报散后，改入四箴堂三庆科班，改名陈德霖，初学刀马旦，拜师程章圃。清光绪六年(1880)出科，又从田宝琳学京剧青衣，同时搭三庆班演出，又向精于音律的名票孙春山请益。光绪十六年进入升平署。二年后，与谭鑫培、王楞仙等合资重组三庆班，常与杨月楼、谭鑫培、卢胜奎、黄润甫、刘赶三等同台演出。光绪二十二年，和余玉琴、贾丽川等一起成立福寿班。宣统元年(1909)搭春庆班。民国以后，长期与谭鑫培、李顺亭合作演出。被梨园界尊称为“老夫子”。在京剧青衣行当中有非常重要的影响。演唱上受孙春山影响，吸收时小福、余紫云等人唱法，逐渐形成了以歌喉雄健、明亮圆润为特点的风格，他能戏甚多，“虽不及紫云之清脆，小福之沉着，然同时同科已无出其右者。后年岁愈老韵调愈高，竟称绝唱”(《梨园轶闻》)。他在唱法上有很多创新，如在《虹霓关》剧中，首创在〔西皮慢板〕中连用八个大腔的唱法。表演上，他注重从生活出发，善于表现旗装妇女人物，在《雁门关》、《探母》剧中演出的萧太后等，堪为拿手杰作，正是他多年在宫中演戏，用心观察宫中生活的结果。“德霖昆曲功力最深”，“北方伶人中，昆曲字正腔圆可称稳练者，惟德霖一人而已”(罗瘿公《菊部丛谭》)。被世人誉为“青衣泰斗”。京剧旦脚挑班，梅巧玲后，陈德霖是第二人。他的弟子很多，有梅兰芳、尚小云、姜妙香、韩世昌、姚玉英、王蕙芳、王琴侬、黄桂秋等。荀慧生、欧阳予倩曾向他学过戏，同辈人王瑶卿亦经常向他请教。德霖有二子，长名福喜，字少霖，小



名大套，工老生；次名寿喜，小名二套，工老生。

龚云甫(1862—1932)　京剧演员。名瑗，又名世祥。北京人，一说生于湖南常德。工老旦。幼时在前门外宝珍斋玉器行学徒。清光绪十一年(1885)，入南宫园之华笙习韵票房，从刘桂庆学老生。光绪十四年，入小洪奎班客串演唱。后拜孙菊仙为师，搭四喜班，光绪十八年，接受孙菊仙建议，拜熊连喜为师，改演老旦。光绪二十六年后，搭福寿班，经常与陈德霖、王瑶卿同台，后又搭玉成班。光绪三十年选入升平署。民国后，先后搭鸿庆等各班，与谭鑫培、杨小楼、梅兰芳等均曾合作。他唱腔曲折多变，旋律性强，吸收青衣、老生唱法，使老旦唱腔女性化，创造了老旦独特的演唱风格，他"贵能独创新声，自成宗派，不屑依人为步，卒能久享大名"(睦公《小织云馆剧话》)。他在念白上很讲究字韵，唱、念同一调门，参以北京字音，念白富于感情，鼻音、"炸音"等运用均极妥帖、准确。他不仅以唱念取胜，做功的造诣也很深，且有很多创造，在老旦身段中融入了许多青衣、花旦的舞蹈动作，如《钓金龟》、《探窑》剧中的出窑、进窑，《行路训子》、《药茶计》中的闪扑和甩发功夫等。表演上，他尤其注意与剧中人物的身份切合，突出人物性格和不同身份心理。当时有"花老旦"绰号的龚云甫，提高了老旦在京剧行当中的地位，"略与老生匹敌，虽对于谭鑫培，云甫亦不多让焉"(《京剧二百年之历史》)。云甫首开老旦压大轴的先例。博得"剧界革命党"的赞誉。他的戏德、人品极好，在梨园界素以爱护同行著称。演戏极为认真，不论是演主角还是配角均全力以赴，从艺数十年，始终居于老旦行当首席地位。他戏路甚宽，凡老旦戏几乎无所不能。擅演剧目有《打龙袍》、《六殿》、《辞朝》、《钓金龟》、《徐母骂曹》、《三进士》、《沙桥饯别》、《望儿楼》等。晚年编演出《岑母归汉》，改昆曲《赚书》为京剧《徐母训子》。云甫唱腔风行于世，有似于老生"无腔不学谭"。与他同时和后起的一些老旦演员如陈文启、邓丽峰、吴西禅、卧云居士以及女伶高俊卿、陈云涛、苗鑫茹均不同程度受其影响。其弟子有李多奎、卧云居士、陈文启等。



孙佐臣(1862—1936)　京剧琴师。名光通，又名老元。初学小生，因嗓败改胡琴，拜师贾祥瑞(贾三)。搭四喜班，为王九龄操琴。后为谭鑫培伴奏，对新颖别致的谭腔托腔保调应付裕如，深受谭的赏识。曾先后与孙菊仙、汪桂芬、许荫棠、时小福、余紫云、陈德霖、金秀山、德珺如等合作，对很多行当的流派唱腔极为娴熟。清光绪十九年(1893)被选入升平署为内廷供奉。孙操琴手音圆润浏亮，腕力最佳，弓法胜人。手指长而有力，在二簧中，常用五乙上尺等音，反二簧中，常用高工高凡高六等音。别人必将手下移一把位，而孙则不用换把，却能上下裕如。他对弹、打、揉、滑多种指法技巧及弓法上左右开弓，不论顺



与逆的运用，无不得心应手，有很深的造诣和功力。他长于“花点”，但路数大方，不失矩矱。常有观众专为听他的琴而到戏园。孙与梅雨田是胡琴演奏最早的两大流派的创始人。

钱金福(1862—1937)　京剧演员。北京人。满族。工武花脸兼架子花脸。幼入全福昆曲科班，全福班报散后，改入三庆班坐科，开蒙师为崇富贵与朱洪福。初学花脸，因嗓音不佳而偏重武花，兼演架子花脸。出科后，先后搭春台、玉成、同庆等班，在同庆最久，长期与谭鑫培合作。谭故去后，钱与杨小楼、余叔岩合作。曾为清“内廷供奉”。钱武功稳健，靠把工整，有大将风度。他的幼功根底好，又有坚实的昆曲基础，所以，舞台上中规中矩，富于美感，举手投足，讲究、边式。他演的张飞、马谡，无论做工、表情、身段都有许多独到之处，是清光绪到民国初年北京京剧舞台上武净第一人。他还精研花脸脸谱，并多有创造。擅演剧目有《芦花荡》、《铁笼山》、《瓦口关》等，谭鑫培演《定军山》剧之夏侯渊、《太平桥》中的卞益随、《八蜡庙》中的费德功、《洗浮山》中的于六及《闹府》中的煞神等角色，均非钱莫属。杨小楼演出的《飞叉阵》、《战宛城》、《战冀州》、《长坂坡》、《麒麟阁》、《英雄会》、《状元印》、《安天会》以及余叔岩演的《失街亭》、《伐东吴》、《摘缨会》等戏，都离不开钱的合作。此外，钱还擅演昆曲的《火判》、《嫁妹》、《山门》、《刀会》等戏。其子钱宝森，工武花脸。



李寿峰(1863—1918)　京剧演员。名成林，字伯华，小名六儿。安徽祁门人，寄籍顺天府永清县。工文武老生，一说武旦，后改武净。十四岁投程璋甫门下，入四箴堂三庆科班，初学昆弋小生，后改文武昆乱老生，与钱金福、陈德霖、张淇林、陆杏林等为同科学艺的师兄弟。寿峰“腹笥渊博，为过去同行所推崇，昆曲学识，尤为丰富”(民国二十八年四月之《半月戏剧·梨园李家》)。寿峰昆仲四人，二弟镜林，号寿山，字仲华，工武净；三弟福山，号寿安，字叔华，工武净；四弟鑫甫，号季华，工文武老生。有三子，长子名凤鸣，工武生；次子名凤桐，艺名盛荫，工老生；三子名凤池，艺名盛藻，工老生。

王永海(1863—?)　梆子琴师。亦作玉海。北京顺义人。幼在乡班学艺，后入北京。因其以薄铁皮缠裹琴弓手把(一般用布缠)，遂得绰号“铁头子”。长时期为侯俊山(十三旦)、刘子云等人操琴。清光绪十九年(1893)，与侯俊山一起搭入宝胜和班演出，并随班入内廷承应，时间达四五年。光绪三十三年六月十五日，被选入升平署。中华民国之始，侯俊山返籍，永海即回归故里。弟子有李振泰等。

董凤岩(1864—1921)　京剧演员。小名生儿。工武生。其父名董文，四喜班老生。凤岩幼时在四喜班坐科，最初打下手，后拜杨隆寿为师，学老生。搭同春班演出，颇获盛名。后搭福寿班，退为二路武生，常为俞菊笙配戏。清光绪末年，任教于长春科班，其弟子为刘春利、李洪春、迟春明、谭春桐等。民国七年(1918)，在富连成班任武戏教习，杨盛春、高盛

麟均曾得过董的传授。卒于中华民国十年。

茹莱卿(1864—1923)　京剧演员、琴师。乳名福儿。安徽人。工武生。幼在朱小元家学艺,习武生。搭三庆班演出,专演二路武生。后搭春台班,长期为俞菊笙配戏。清光绪十八年(1892)起,以茹福之名参与北京各大茶园演出。与余玉琴、钱金福、黄三合作《普球山》,与杨朵仙、杨小朵合作《盘丝洞》,与钱金福、龙德云、陈桐仙合作《银坑洞》、《红门寺》等。是杨隆寿的门下高徒,得到杨的嫡传亲授,武功扎实、规矩,擅长短打,久搭四喜班,很受杨的器重。中年以后与俞菊笙配戏。梅兰芳的武功把子大部分是茹所教。四十岁后,拜梅雨田为师,改学文场,多年为梅兰芳操琴。曾随梅兰芳赴日本演出。其子名锡九,小名库儿,工武生。锡九有二子,长名富兰,工文武小生,后改武生;次名富蕙,工丑。富兰、富蕙均坐科富连成社。富兰有二子,长名元俊,工武生;次子绍荃,工小生。富蕙子名绍瑞,工武生。

田际云(1864—1925)　河北梆子演员、戏剧活动家。原名瑞麟,艺名响九霄,一作想九霄。乳名虎儿。直隶高阳(今河北省)人。工花旦。幼年就读于村塾,十二岁入涿州双顺和科班学艺,工花旦兼小生。清光绪二年(1876)到京,在粮食店梨园会馆说白清唱。曾赴热河、天津、上海演出,声誉日隆。光绪十一年,搭北京瑞胜和班演出,与侯俊山(十三旦)齐名。光绪十三年组建小玉成科班,逾四年,又组建大玉成班。光绪十八年任梨园会首。选入升平署为民籍教习。光绪二十四年避难去上海,三年后得赦回京,重建天乐园为演出场所。组办小吉祥科班。民国元年(1912)发起组织艺人群众团体正乐育化会,任副会长,第二年,组建翊文社。民国五年,主持成立北京第一个女科班崇雅社。际云扮相俊美,功底深厚,长于做功。虽以花旦应工,但能兼演青衣、刀马、武生、老生、小生,是能文能武昆乱不挡的全才演员。除梆子外,还能演昆曲、皮簧(京剧)。嗓音清脆,富于韵味。表演的人物各具特色,能戏甚多,有百多出。表演各个行当、各种性格、身分人物的笑,尤为世人称道。擅于编演新戏,光绪三十一年根据时事编演了《惠兴女士》一剧,还排演过两出《红楼梦》戏,以及《斗牛宫》、《佛门点元》、《错中错》等。田富于创造精神,他首开梆子、皮簧同台、同戏合演的先例。热心社会活动和维护艺人利益的公益事务,勇于改革陈规陋习,曾奏请清廷废除私寓,禁女伶营娼。曾借宫中演戏之便,为康有为、梁启超等维新派与光绪帝之间传递消息。又于宣统三年(1911)邀新剧演员王钟声、刘木铎(艺舟)等在其经营的天乐园演出,被清政府以“编演新戏,诋毁朝廷”罪名,拘禁百日。任正乐育化会职务后,以该会名义,在贵州会馆召开了欢迎辛亥革命领袖之一黄兴的大会。他组建的几个科班,先后培养造就出张玉峰、李玉贵、罗小宝、贾璧云、韩长宝、贯大元、小宝义、吴金林、谭文玉、梁春楼等演员,仅坤班崇雅社女演员,即有五十七名,时人评述说:“亦属近百年旷有之举。”(齐如山《崇雅社小识》)卒于中华民国十四年四月初二日。



曹心泉(1864—1938)　戏曲音乐家。名湮。安徽怀宁人。工笛,兼工月琴与音乐制谱。其祖名凤志,清嘉庆时昆曲小生;其父名春山,同治间四喜班昆曲老生。心泉初承家学,长从陆炳云学昆生,后又拜徐小香为师。因嗓败改习场面,得三庆班曲师钱青望真传。精音律,致力于戏曲音乐的研究与制谱。曾在清宫内应差。民国后,历任礼制馆乐律主任、南京戏曲音乐院北平分院特约研究员、中华戏曲专科学校歌剧系主任、北平国剧学会昆曲研究会会长等职。所传曲谱有《昆曲零折曲谱》、《宫秘谱零忆》、《丝竹锣鼓十番谱》、《琵琶谱录》等。著有《说笛》、《新订中州剧韵》、《清代内廷演剧回忆录》、《近百年来昆曲之消长》以及《昆曲务头二十诀释》等论文。

李金茂(1865—1921)　河北梆子演员。陕西合阳县人,出身农家,幼于渭南乡班学艺,先工须生,后改武净、武二花。光绪初年来京搭班。光绪三年(1877)搭双顺和,并改演武净。《报庙花名册》将其置于武行前列。光绪十三年改搭瑞胜和,与李连仲、张占福等人同佐黄月山、马泰玉之武戏。光绪二十年以后搭入玉成班,由于他戏路广博,梆簧兼能,先后与杨宝珍、孙佩亭、侯俊山、田际云、吴昆圃、李玉贵、张占福(以上梆子);贵俊卿、朱素云、孙怡云、刘鸿声、瑞德宝(以上皮簧)等名家同台合作。因其大刀技艺精湛,被誉为大刀李金茂。他的得意之作有《玉虎坠》、《蓝逼宫》之马武,《打焦赞》之焦赞,《砸涧》之侯上官,《虮蜡庙》之费德功,《三盗九龙杯》之周应龙,《恶虎村》之濮天雕等。

其子李乐亭为京剧琴师,其孙李世霖为京剧老生。

罗福山(1865—1929)　京剧演员。小名庚儿。工老旦。其父罗巧福,艺名嘎嘎旦,工旦。福山幼年在小福胜科班坐科学艺。出科后搭四喜部演出。福山能戏甚多,艺兼昆乱,又是梨园世家,为北京各大票房所推崇,与票界友人过从甚密。但因嗓音不佳,从清末起即居于配角。其弟子有文亮臣、松介眉等。福山子名文奎,工丑。文奎子名万才,工武生,后入富连成社,改名为罗世才。

任敬三(1865—1939)　河北梆子演员。一作任畏三,艺名驴肉红。直隶霸县人。工丑。清光绪四年(1878)十四岁时,弃学习艺,入三庆和梆子科班,学丑兼彩旦。初进京搭宝胜和梆子班演戏,受班主杨香翠器重。敬三嗓音很好,唱、念富于韵味,虽是丑脚,但动作灵活、潇洒,为梨园同行所敬重,他的演出,颇具特色,他人无法效仿。平时谈吐儒雅,与舞台上判若两人,时人将他与刘义增、刘中儿、孙福泰并誉为梆子四名丑。擅演剧目有《盗菁》、《四劝》、《背娃入府》、《写状》、《打弹》、《丑别窑》、《阎王乐》、《扫秦》、《卖皮弦》、《丑表功》、《拾万金》等。后从医。卒于天津。

马全禄(1866—1923)　河北梆子演员。河北省河间县人。幼在原籍学艺,坐科花旦,

后以小生为主，艺成进京。光绪十七年(1891)搭入田际云的玉成班，与胖小生、王小旺并称“小生三杰”。光绪二十一年十二月初二日被选入升平署，佐侯俊山演出《双锁山》、《蝴蝶梦》，佐李子山演出《拾玉镯》。光绪三十二年，因病闲居。宣统三年(1911)正月二十八日复被署召回。辛亥后改搭庆寿和，与崔灵芝、小马五、玻璃翠等名伶演出于庆乐园。民国四年(1915)改搭群益社，与崔灵芝、薛固久、刘义增等演于民乐园。为提携后进白牡丹(荀慧生)亲与之配演如《拾玉镯》、《鸿鸾禧》等戏之小生，且在冯玉祥将军的新婚堂会上于南苑飞机场演出了他的杰作《忠义侠》。

田桂凤(1866—1931)　京剧演员。字桐秋，北京人。幼年坐科天津。二十岁以前来京就艺，搭同春班，称小桂凤，曾与谭鑫培、红豆馆主、杨小楼等联袂演出《战宛城》之邹氏。扮相俏丽，做派细腻传神，在花衫中首屈一指。此外，还与谭鑫培合作演出《坐楼杀惜》、《翠屏山·杀山》。以他主演的《鸿鸾禧》、《送盒子》、《送灰面》、《小上坟》、《富春楼》、《双钉记》、《眼前报》、《也是斋》等，多列大轴。林屋山人说：“以花旦论，(田)为古今第一人。自同治以至光绪初，其大名鼎鼎，实在汪桂芬、谭鑫培以上，曾一次为剧坛盟主之名伶也。至今未有以花旦演出大轴者，然彼以《关王庙》、《送灰面》等剧，演于谭鑫培之后，而观客无去者，即可知其声势之盛。同光以来，花旦自梅巧玲、杨桂云以下，多以胖艳称。但田则以扮相清丽胜，近于燕瘦一流。”又说：“美目则美矣，但不能稍露凶光，此种缺点、诚难讳言。”田桂凤得意之剧还有《拾玉镯》、《乌龙院》等，口白流利，善寓讥讽。光绪末年，已不常现身歌场。好古玩而致富，热心公益，时演义务戏。其貌虽衰，但其艺则老当益壮。

刘春喜(1866—1918)　京剧演员。名嘉钰，号介臣，又号笛仙、瑞山、孚仲元，学名财宝。顺天宛平县人。十岁师事胡喜禄。光绪十年(1884)，与时小福、余紫云、叶中定同场演戏，世谓酷似王九龄，故亦称为假王九龄。拜谭鑫培为师，与王月芳(后改青衣)、贾洪林、李鑫甫、余叔岩为老谭名下五大弟子。所演《战太平》即谭亲授，谭演《战长沙》、《珠帘寨》、《失街亭》必以刘春喜配演，是谭晚年之左膀右臂。刘春喜因饮酒过量卒于北京。

李寿山(1866—1934)　京剧演员。名镜林，号寿山，字仲华，小名七儿。原籍徽州祁县，寄籍顺天永清县。幼年投四箴堂三庆科班，与陈德霖、钱金福、叶福海、张淇林为同科弟兄。初学武旦，但个头大，难找配角，扮相欠佳，就改唱花脸。民国期间，他与兄弟李寿峰均长期陪梅兰芳演出。亲向梅传授《风筝误》、《金山寺·断桥》和吹腔戏《昭君出塞》，并为梅兰芳说《春香闹学》身段。陪梅演出《游园惊梦》、《金山寺》、《奇双会》，还参加了梅兰芳早年时装戏《嫦娥奔月》的创作演出。梅兰芳的许多新戏，均出自文人名家之手，唯独《邓霞姑》是梨园行自己编排的，其中出力最多的是双庆社的李寿山、李寿峰、李敬山三人。李寿山还能演武生戏《飞叉阵》，他扮演马援，有十余套把子，演得十分严谨、边式，



始终不懈。李寿山之女，嫁尚小云为妻。其子名凤翔也唱老生。

冯蕙林(1866—1947)　京剧演员，工小生。北京人。初演旦脚，从师三庆部旦脚章丽秋(名桂芬，小名小道士)。后改小生，搭过三庆班，与王楞仙、德珺如同台，善于吸收他们的艺术营养以提高自己。他会戏甚多，举凡生旦净丑为主的剧目，均能配演，如《四郎探母》之杨宗保、《鸿鸾禧》之莫稽、《梅玉配》之徐廷梅、《胭脂虎》之王行瑜、《荷珠配》之赵旭、《打金枝》之郭暧、《连升店》之王明芳、《打侄上坟》之陈大官等。他擅演《岳家庄》、《黄鹤楼》、《玉门关》、《射戟》、《叫关》、《小显》、《借赵云》等戏。其中尤以穷生戏见长，论者评为演得"寒酸入骨"。多年在各班为诸名伶配戏，早年谭鑫培演《珠帘寨》，必请他演李嗣源；梅兰芳演《贵妃醉酒》，必请他演裴力士。曾先后在国剧学会附设的国剧传习所及中华戏曲专科学校任教。弟子有其婿姜妙香与顾珏荪、韩世昌、俞振飞、李德彬、储金鹏等。清宣统三年(1911)入清宫升平署承差。又曾出任许多戏班的后台管事；并曾任北平梨园公益会执事。子宇兰，原演旦脚，后改小生；女金美，工旦，中华戏曲专科学校毕业，并受教于王瑶卿；孙志孝，工老生，中国戏曲学校毕业，马连良弟子。

余玉琴(1867—1937)　京剧演员。名润卿，字兰芬，小名庄儿，安徽潜山县人。初学花旦兼刀马旦，科满在上海搭班，后转赴苏、杭及长江下游各地，艺名小凤凰，以《画春园》、《大卖艺》等深受沪杭观众的欢迎。清光绪十二年(1886)北上入京，搭入四喜班。光绪十五年创福寿班，十九年复创小福寿科班，弟子以德、福二字排名，如许德义、贾德宝(玉峰)、王福寿、沈福山等。光绪二十三年，在崇文门外建广兴茶园并入宫承差，极受光绪之宠。义和团事起，避乱至广东、上海。西太后、光绪从西安返回北京时，余玉琴又转河南迎两宫于开封，随车驾返都，因此，更加受到内廷重视。余玉琴急公好义，有丈夫气，具实业头脑。宣统二年(1910)，经与肃王善耆相商，建丹桂茶园于东安市场内。"善演《画春园》、《泗州城》、《双锁山》，语妙如花，身轻似燕，尤工《跑马卖艺》，莺梢燕舞，锦簇花团，灯下观之，几令人神摇目眩。及扮《海潮珠》之崔杼妻，《铁弓缘》之梁夫人，则又横波流媚，冶态欺花，真优孟中全才也"(《粉墨丛谈》)。余玉琴有二子，长名小琴，次名幼琴，均演武生。



文亮晨(1867—1938)　京剧演员。一作文亮臣，满族。工老旦。二十岁前后拜罗福山为师，正式下海。初期搭祥庆和班。他嗓音高昂，唱念响堂，扮相极佳，声音颇好，惟乏韵味。在人才缺乏之老旦界，实属难得。文亮晨早年曾对友人说："程砚秋将来必成大名，故我每次傍程砚秋演剧，绝不争包银者，其原因就在于此。"后来，程砚秋果成四大名旦之一，文亮晨便长期搭程砚秋班社。文亮晨曾在中华戏校任教，李金泉、王玉敏、孙玉祥均为文的弟子。文的演出剧目除一般老旦戏《钓金龟》、《母女会》、《四郎探母》外，曾在《宁武关》一剧中扮周母，以表情逼真而享名梨园。民国二十七年(1938)六月病殁北京，其身后事均由程

砚秋一手办理。

董玉山(1867—1954)　董玉山梆子演员。艺名天明亮。山西临忻县卧牛城人。后定居河北宣化县。出身于梨园世家。十四岁入裴俊山(三盏灯)的娃娃班,从师高根源(自来香)习正旦。出科后,又拜孙竹安(一支梅)为过门师,搭入老盖天红的戏班,转演于晋中、晋北张家口一带,崭露头角,终至大红。清光绪十五年(1889),应侯俊山邀入京,搭入瑞胜和班。不久,又应郭宝臣之邀转搭义顺和。光绪十九年应宫中传唤,随班入宫承差。直至宣统元年(1909),因逢双国孝,禁八音,全班停歇。西归返乡,在宣化县太平庵西双井定居。宣统二年彩唱开禁,应郭宝臣之请,复入都,搭入崔灵芝、小马五的庆寿和。民国二年(1913)转搭同义和,翌年正月转入群益社,一直为该社中坚。民国十八年崔灵芝还乡,群益社内讧,董玉山毅然返籍。隐居宣化安度晚年。董玉山所演剧目有《永寿庵》、《蝴蝶杯》、《算粮·登殿》、《包脆嫂》、《拾万金》、《王春娥》、《三上轿》、《和北番》(《昭君出塞》)、《女中孝》、《二堂舍子》、《贺后骂殿》、《汾河湾》、《秦香莲》、《春秋配》等青衣、正旦戏;《南北和》、《烤火下山》、《坐楼杀惜》、《凤仪亭》、《麟骨床》等花旦戏。董玉山的唱腔"酸味十足"。其道白皆为地道的山西语音;其表演柔媚中带有刚烈,娴静中不失妖娆,扭、跳、活是他的突出特点。无论演何剧,总要手持一方大帕,做扭摆状,花旦、青衣无不如此。故有人说:"……踏摇娘之复生,魏长生之再现,袅袅娇莺,自然天成。"董玉山将山西北路梆子混于京梆子中,一秉老派风采,在北京舞台上可称无双。1954年3月24日病逝,安葬在城西郊陈家庄村北。

王子实(1867—1923)　河北梆子演员。亦作子石。工丑。原籍河北省固安县人。九岁入涿州白塔村赵俊主办的双顺和梆子科班学戏,工丑行。清光绪二年(1876)国丧禁戏,科班遣散后搭农村大棚班演出,声名渐彰。光绪十七年进京搭玉成班及庆春班献艺,常与同科师兄田际云(响九霄)合作演出,列丑行第一。《清代伶官传》称其"与刘七儿同为梆子中上选角色"。光绪二十八年与杨小朵同被选入升平署承差,据《都门纪略》录其能戏为《群英会》中之蒋干、《绒花计》中之崔八儿、《双铃记》中之毛先生等角色。民国(1912)后,王子实退出升平署,继续在京搭班献艺。

范文英(1868—1954)　河北梆子演员。乳名来顺。北京通县范家店人。幼随父入京,投师牛小桐习梆子青衣、花旦。出师后搭入郭宝臣新组建的义顺和。曾随班入宫承差。清光绪末,老十三旦组太平和,特聘文英入班,应二旦及小生。民国元年(1912),贾璧云(小十三旦)由沪入京,亦首选文英充任小生。一个"穷生"配合了两个十三旦。范文英最擅角色为《鸿鸾禧》之莫稽、《花田错》之卞玑,此外,也演老旦,如《包脆嫂》之吴妙贞等。民国后,搭群益社佐崔灵芝,因年老貌衰,只饰演老旦、老生等活路。后任该社科班教学总管。民国二十五年后,息影舞台,在京闲居。中华人民共和国成立后,应毛世来之请为其授戏多出。1954年故于北京。有二子,长子斌禄,斌庆社坐科,工武净;次子富喜,富连成坐科,工武

旦。

高腔刘家　清同治、光绪间北京高腔世家。北京人。居于地安门内旃檀寺西街麻花胡同。兄弟五人：长兄刘玉泰，生子刘五顺，名长喜，工老生，供职内廷。二弟刘玉兴，生二子，长子刘三顺，名福泰，工老生，清同治十二年(1873)搭安庆弋腔班，后任小恩荣班领班人以及庆寿弋腔班领班人；次子刘二福，工昆净，光绪十四年(1888)搭小恩荣班，后任庆寿弋腔承班人。二福生二子，长子刘荣和，坐科小恩荣班，工小生，光绪二十四年搭庆寿弋腔班；次子刘文泰。三弟早卒。四弟刘玉春，生二子，长子刘继玉，工开口跳；次子刘继春，工武生。五弟刘玉秀，同治二年曾任安庆弋腔班掌班，同治四年组复出庆寿昆弋班，同治十二年和光绪三年皆任安庆弋腔班领班。

梅雨田(1869—1914)　京剧琴师。原名启勋，祖籍江苏泰州，久居北京。清"同光十三绝"中名旦、四喜班之掌班梅巧玲之长子，京剧演员梅兰芳之伯父。梅雨田幼习文场，从其姨兄贾三(祥瑞)学艺，清光绪八、九年(1882—1883)间，随贾在四喜班献艺。贾三死后，又拜李四(春泉)为师习胡琴。光绪十八年改搭三庆班。梅雨田博采樊三(景泰)、韩明儿(明德)诸家之长，加以融汇，别具一格。曾长期为谭鑫培操琴。他的琴音美妙，随腔严谨，手法纯正，好用长弓，讲究顺逆，指法讲究轻重，尺寸讲究疾徐，故其指法、弓法、腕力均矫健灵活。他常说："胡琴慢处不厌疏，紧处不厌密。"故伴奏疏密相间，应用得体。音之密处，手指上下急如飞轮，准确流利；音之慢处，弓如行舟四平八稳。与"谭"配合，丝丝入扣，对谭派艺术起到"烘云托月"的作用，为谭鑫培右臂，与谭之司鼓李五，被誉为"双绝"，有"胡琴圣手"之称。他与孙佐臣为胡琴演奏上的两大流派，影响深远。梅派胡琴风格，平正大方，规矩严谨，格局高而韵味醇，不滥用"花点"，贵在吻合剧情，于平淡中显异彩。陈彦衡赞为"刚健而未尝失之粗豪，绵密而不流于纤巧"。后世胡琴多承袭梅雨田派。光绪三十二年十月十二日，选入升平署为供奉。梅雨田曾从南昆名笛家钱青望习笛，能吹奏昆曲三百余出戏，亦工唢呐，对各种曲牌无不娴熟。谭鑫培在百代公司录制的《卖马》、《洪羊洞》等唱片，均系梅雨田操琴。



陆华云(1870—1907)　京剧演员。名景云，江苏苏州人。父名陆玉凤，与杨月楼同出张二奎之忠恕堂。陆华云幼年入昆旦郑秀兰之春馥堂习小生，师从鲍福山，出科后搭各大名班演唱，擅演书卷气人物，尤以温文儒雅角色如《十粒金丹》中高双印，《儿女英雄传》之安公子，《孝感天》之共叔段及《粉妆楼》之罗焜最为擅长。光绪二十二年(1896)陈德霖、余玉琴组福寿班，被邀为头牌小生。当时余玉琴享名京华的《儿女英雄传》和八本《雁门关》都由陆华云扮演小生，被称为珠联璧合。光绪末年同金秀山、瑞德宝被召进宫承差。光绪三十年创办长春科班，李洪春、张春彦、荣蝶仙、朱桂芬均出自该班。其女嫁花旦筱翠花，

老生演员于世文为其外孙。

徐廷璧(1870—1935)　北方昆弋演员。北京人。醇王府昆弋班出身，习昆弋老生，能戏极多，称“戏包袱”。擅教戏。清光绪十五年(1889)脱离醇王府恩荣班走京东，为滦州稻地镇耿兆隆组织昆弋同庆班，并任主演之一。光绪十六年，任教于玉田县�НЕ王庄王绳主办之益合科班。光绪二十一年和光绪二十七年两度搭益合班演出。光绪三十一年赴京南入昆弋庆长班，曾演《打囚车》等剧目。先后收齐凤山(小生)、魏庆林(习老生)、谷茂林(习旦)等为徒，还应邀在霸县、深县教票友。宣统二年(1910)肃王府组复出昆弋安庆班，邀其入京任该班四位管事之一，为该班排练了全本《请清兵》，演出大受欢迎。辛亥革命事起，该班报散，遂重返京南搭班。民国七年((1918)初，随荣庆昆弋社再度入京，演于天乐园。此后两年间随班演于京、津，为荣庆社复排全本《请清兵》，分四天演完，场场爆满。其间又主演了《饭店认子》等剧目，并在群戏《棋盘会》、《黑驴告状》等剧目中担任脚色。旋又应邀任教于富连成班，排演了《请清兵》，并将若干出高腔班小丑花旦耍笑剧目传授给富社，经富社教师萧长华等整理移植，保留于皮簧班中。民国九年应河北束鹿县王香斋之邀，为其筹组昆弋祥庆社，任管事之一，演于河北乡间各县。其间曾传授祥庆社学员吴祥珍《芦花荡》等剧目，并收郑祥瑞(习丑)为徒，此后十余年间，断续搭昆弋班谋生。民国二十一年去河北安次县得胜口昆弋子弟会“教票”，居业余昆曲世家马氏铜柱堂一年余；又去武清县柳头镇票会任教，民国二十四年病故，草葬于该地。

陶显庭(1870—1939)　北方昆弋演员。河北省安新县人。初在刘向保“子弟会”中随名艺人白永宽、化起凤学弋腔红净戏，后入京在恩庆班随钱宝珍习昆曲。初演武生，五十岁后改习老生和净。嗓音雄浑高亢，韵味醇厚，行腔平稳，感情充沛，为北方昆曲老生的典范。民国六年(1917)与王益友、郝振基、侯益隆等在京组织荣庆社演出，代表剧目有弋腔《古城会》、《琼林宴》，昆曲《刀会》、《功宴》、《十宰》、《五台》、《山门》、《弹词》等。民国二十八年秋在天津演出时遇水灾。灾后骤闻家乡被日寇侵略，庐舍荡尽，遂暴病不起，次日即去世。今存有昆曲唱片《弹词》(老生李龟年)、《功宴》(黑净铁勒奴)二剧的片断唱腔。



商文武(1870—1940)　河北梆子演员。一说其生卒年为1871—1938。艺名五月鲜，又名张福义。山西省平安县小阳泉村人。自幼在家乡入小猴儿皮影班学艺，工小旦行。父死后，被京班瑞胜和之张七(张华亭之父)收为义子，从张姓，改唱梆子。随张进京后，招赘为婿。因其扮相俊美，又习花旦，遂取艺名五月鲜。清光绪八年(1882)《报庙花名册》有“徒弟五月鲜”之记载。在瑞胜和拜班主杨双屏为师，并得到侯俊山的言传身教，技艺猛进。光绪十三年，崭露锋芒，红遍京师。又投师先辈名家魏恩谱(老金镶玉)，得其青衣之精髓，今

存其唱片《算粮·登殿》,即为魏之真传。光绪十九年,瑞胜和易名宝胜和,五月鲜被列为仅次于侯俊山的头牌主演,随班入内承应,深得上赏。其时除演戏外也兼授徒,小五月鲜就是其一。光绪二十年,应李春来之邀,赴上海庆乐园演出。光绪二十二年,与李合开满庭芳与咏香园。后至汉口,五月鲜又出资建起民众乐园。光绪末,双国丧期间,宝胜和报散,暂居都中。宣统二年(1910)搭入余玉琴的春庆班,与谭鑫培、吴彩霞、侯俊山、八仙旦同为该班主演。中华民国后基本谢绝舞台,只应酬一些堂会戏,主要是授徒教学。民国二年(1913)被请为三乐社科班教师,尚小云即其科班之徒。偶尔为生徒示范,与孙佩亭合演。他文武戏路颇广,花旦兼青衣,文武戏并擅,嗓音宏亮、清脆,发声吐字皆以山陕语音为根,板槽吃紧,但紧而不燥,咬字功夫极深,而演抒情戏则又妙曼柔和,以情动人。表演上继承了山陕风韵,跷功亦佳,身段灵巧,婀娜多姿,且不失大家风范。演武花旦戏,登跷舞、打,自然天成。如《反延安》的阵前产子身段,纵情之处不失旧之规矩。拿手戏有《日月图》、《反延安》、《百花亭》(《百花点将》)、《双断桥》、《算粮》、《登殿》、《烈女传》、《双合印》等。民国十四年,文武决意认祖归宗,遂以商姓返乡。民国二十八年重回北平,翌年逝于京都。

郝振基(1870—1942)　北方昆弋演员。原籍津门台头村(原属大城县管辖,今划归静海),后迁居玉田县高桥村。自幼在乡中"子弟会"习昆弋,兼演生、净两行,嗓音高亢,气力充沛,声容雄伟,韵味苍凉,以做功见长。扮演《棋盘会》中齐王、《草诏》中方孝孺、《负荆》中张飞、《打子》中郑儋等均为人所称道。尤以《安天会》、《花果山》等猴戏见长,摹仿猴子动作、表情惟妙惟肖,与京剧演员杨小楼、郑法祥并称猴戏三大流派。清光绪十三年(1887)在玉田任益合科班教师,培养"益"字辈演员如王益友、唐益贵、李益仲、侯益才(侯永奎之父)等多人。民国六年(1917)至北京,先后参加同合社、荣庆社演出。民国九年曾赴沪演出,深受好评。此后,经常巡回演出于京津一带。民国二十八年在天津逢水灾散班,还乡务农。民国三十一年病故。有唱片《棋盘会》、《安天会》存世。

乔荩臣(?—1926)　京剧票友。号愚樵,某银行买办,清末都内名票,工文武老生,宗谭派。清光绪三十年(1904),在北池子组建遥吟俯畅票房,与贵俊卿合作演出《义烈奇缘》等剧。乔除经常参加业余演出外,还善编剧,先后编写了《义烈千秋》、《赠袍赐马》、《灞桥挑袍》、《刮骨疗毒》、《交印刺字》等剧目。光绪末年,与田际云发起组织戒烟会,演戏筹款,排演了时事新戏《黑籍冤魂》、《烟鬼叹》等。他还经常以愚樵之名,撰写戏曲评论文章。晚年因所办银行亏损倒闭而破产,于民国十五年病故。

红豆馆主(1871—1952)　昆曲、京剧票友。满族。清廷爱新觉罗氏宗室,名溥侗,字厚斋,号西园,别署红豆馆主。系清代书法家成亲王永瑆曾孙,在同族中排行第五,人多以"侗五"称之。他精于文物鉴赏,通晓词章音律,最嗜戏曲,刻意锻炼基本功,遍访名师,对昆曲、皮簧文武各行的演唱及伴奏无所不能。昆曲学自梅雨田、陈寿峰;把子及京剧文武老生学自姚增禄。他演出的昆曲《长生殿·弹词》、《铁冠图·别母乱箭》,以及京剧《定军山》、

《连营寨》等，皆保存了当年程长庚、谭鑫培的风范；旦脚戏《金山寺·水斗断桥》为陈德霖所授；小生戏《牡丹亭·拾画》、《镇潭州》等为王楞仙所传。在《奇双会》一剧中，兼擅赵宠、李桂枝、李奇三个角色；《群英会》中，能扮演周瑜、鲁肃、蒋干三个不同人物。他精于古典文学，具有多方面的艺术才能，在戏曲上博采众长，对所演的剧情文词有深刻体会，表演上对不同人物心情体现得意趣纯真，为专业演员所不及。嗓音虽不嘹亮，而唱念韵味醇厚。言菊朋、李万春等均师事之。晚年组织京昆业余演唱团体"言乐会"，并在北京清华大学、女子文理学院、北京美术学校等处任教，推广昆曲。1952年病故于上海，葬于苏州。

清逸居士（生卒年不详）　京剧作家。清室皇族，本名溥绪，世袭庄亲王。民国初年(1912)，曾据曹雪芹小说《红楼梦》改编了《太虚幻境》和《饯春泣红》剧本。民国七年，为杨小楼、尚小云编写一至四本《楚汉争》。民国十二年至二十年间，为尚小云编写了《摩登伽女》（洵妃厂写初稿）、《林四娘》、《谢小娥》、《婕妤当熊》、《千金全德》、《花蕊夫人》、《卓文君》、《红绡》、《峨嵋剑》、《珍珠扇》、《云弹娘》（《相思寨》）。民国十六年前后，为马连良编写过《火牛阵》、《白蟒台》、《大红袍》（《五彩舆》）、《取荥阳》、《要离断臂刺庆忌》等。"九·一八"事变后，在民国二十一—二十二年间，为高庆奎、郝寿臣编写了《煤山恨》、《史可法》、《八义图》、《马陵道》、《赠绨袍》，并为高庆奎写了《避尘帕》（《海潮珠》）、《豫让桥》、《睢阳城》、《信陵君》、《杨椒山》等。民国二十三年前后，为杨小楼、侯喜瑞编写了三四本《连环套》，为杨小楼、郝寿臣编了《陵母伏剑》、《甘宁百骑劫魏营》、《康郎山》。又曾为李万春编写过《火并王伦》、《汝南庄高宠出世》、三至十三本《佟家坞》等。

张聊公（1895—1955）　戏剧评论家。原名张厚载，笔名聊止、张缪子。浙江淳安人。一说江苏青浦（今属上海）人。"五四"运动前，在《新青年》杂志上发表《新文学及中国旧戏》、《我的中国旧戏现》、《"脸谱"——"打把子"》等文，与胡适、钱玄同、刘半农、陈独秀、周作人等辩论关于京剧走向问题。二十世纪二十年代，经常在天津的《北洋画报》等报刊上发表有关戏曲的文章。民国十七年(1928)五月，《天津商报》创刊，他任"游艺版"主编，撰写有关戏曲的评论和轶闻。民国三十年天津书局出版《听歌想影录》。中华人民共和国成立后，又出版了其续编《歌舞春秋》。1951年出版有《京剧发展略史》。

汪侠公（生卒年不详）　京剧评论家。与京剧演员杨小楼、尚小云、高庆奎等交往甚密。曾随杨小楼班赴天津任宣传工作。又曾任吉祥戏院经理。二十世纪二十年代，在《顺天时报》上辟"侠公剧话"专栏，经常发表对京剧演员、剧目的评介文字，三十年代，在《实报》、《立言画刊》等报刊上发表戏曲评论文章。自民国十九年(1930)开始，在《全民报》上，逐日发表"侠公菊话"，评论每天演出的剧目和演员的技艺等，前后共约三千则。张肖仓编著的《菊部丛谭·倩倩室剧话》(1926)云："汪侠公、步堂、何卓然、赵伯苏、王小隐诸君，或熟悉掌握，或重于考证，或深于音韵，或擅长昆曲，皆深于斯道者。"

孙佩亭（1872—1922）　河北梆子演员。艺名十三红。山西省雁北（大同）浑源县西

刘村人。祖先为金朝云中(大同古为云州)铁匠,善制盔甲,后累世为官。入清,家道败落,至清道光朝,佩亭之祖、父务农为业。佩亭九岁与其弟孙庆入张家口随班习艺,十三岁赴绥远(今呼和浩特)首搭大戏园,演出前园主以其年幼为由,遂令辞退。在前辈艺人侯蟠龙帮助下搭城外小戏场。一出《斩黄袍》,即获"观众感惊"的效果,连唱三天,场场爆满,同行艺人称赞他"是祖师爷下凡",遂得艺名十三红。大戏园主复以重金回请。佩亭拒聘,毅然搭入侯蟠龙的吉升班,并拜侯为师,赴归化演出。佩亭饮誉三晋,名声传至北京,郭宝臣收其为徒,并邀至京师。佩亭嗓音刚劲洪亮,功架利落边式,武功扎实,再配以朝天镫的腿功,一举获得成功,成为义顺和的台柱。二十岁,被清室宗亲毓五收为义子,并为孙置办戏箱,联络班社,开拓社会交往。此时,佩亭血气正刚,努力拼博,声誉日隆,改搭玉成班,位列领衔。孙佩亭做派宗法郭宝臣,唱念韵律酷似杨宝珍,功架气势承继黄月山,并与贾洪林切磋技艺,互补短长,逐渐形成了独特的风格特色。清光绪二十六年(1900)间,即与郭宝臣、杨宝珍鼎足而三。光绪三十年被选入升平署,深得慈禧赏识。《观阵》、《五雷阵》二戏,有孙三(指佩亭),别人不敢问津。宣统二年(1910)与李际良、薛固久共组三乐班并为掌班人。宣统三年,复被召回紫禁城内承差。民国六年(1917)告退出宫。民国后退出三乐班,改搭同义和。民国四年与崔灵芝、郭宝臣演出《回荆州》饰赵云,风姿不减当年。民国七年,与崔灵芝等十股集资,复建群益社及科班,培养了诸多名艺人。代表剧目有《观阵》、《五雷阵》、《铁冠图》、《宁武关》(从昆曲移植)、《南阳关》、《芦花记》、《醉写》、《汴梁图》、《状元谱》、《春秋笔》等。有《翠屏山》、《渭水河》唱片存世。



朱素云(1872—1930)　京剧演员。名湰,号纫秋,字雅仙,小名四妞,江苏吴县人。其父名朱小元,工武旦。朱素云九岁从熙春堂钱秋凌,先学昆旦,后从其父的师兄徐小香改习小生。不久,又拜四喜部小生鲍福山、徐德奎为师。时人有:"髫年风姿都丽,与名旦角王瑶卿、杨小朵,同有三美之目"之评。与路三宝合演《虹霓关》,被称为金童玉女。得意之作为《白门楼》、《飞虎山》、《黄鹤楼》、《群英会》、《取南郡》、《临江会》及《射戟》等。朱素云扮相英俊,武功也好,早年曾演过《哪吒闹海》,其他如《马上缘》的薛丁山,《破洪州》的杨宗保等陪刀马旦演的小生戏,尤其拿手,"对枪"的功架,极合尺寸,飘逸潇洒,弥补了嗓音欠佳的缺点,民国后,他曾为梅、尚、程三大名旦配戏,曾作打油诗说:"四大名旦我傍三,从今不愁吃和穿。"其子名少云,也唱小生,曾任教于中华戏曲学校。



陈荣会(1873—1925)　北方昆弋演员。直隶三河县人。清光绪十三年(1887)入北京醇王府小恩荣昆弋班坐科,习老生兼老旦,师著名弋腔正生刘长喜。嗓音条件虽不优越,

但能扬长避短、运用自如。在念、做方面有独到之功力。辅配角色，能起到烘云托月的作用，人称“硬里子”。光绪十六年底小恩荣班解散，转赴京南搭入乡间昆弋班演唱。班社“打冻”(即严冬休演)时任教于乡间昆弋子弟会。宣统二年(1910)肃王府组复出昆弋安庆班，被邀入京搭班，演于东庆园等处。辛亥革命事起，王府班报散，仍返京南搭班。民国六年(1917)底随荣庆昆弋社入京演于天乐园，曾主演《饭店认子》、《连环计》、《审刺客》、《胭脂血》、《乍冰》(高腔)等。同年夏随班首次赴天津演于广东会馆，除主演代表作《认子》(《寻亲记》)外，还为陶显庭配演《单刀会》之鲁肃、《别母乱箭》之周母，为韩世昌配演《佳期拷红》之老夫人。民国八年十一月随韩世昌赴上海演于丹桂第一台，为韩配演了《惊梦》、《拷红》、《翡翠园》等戏。此后数年间随荣庆社演于京津等地，为郝振基配演《打子》之宗禄，为王益友配演《探庄》之钟离老人，为韩世昌配演《闹学》之陈最良、《胖姑学舌》之胡老头儿、《痴梦》之衙婆等，皆有特色。又如群戏《千里驹》中饰恶僧之母，定计下场念对儿“阎王叫你三更死，谁肯留人到五更”后三字时，阴狠之状毕现，总获满堂彩声。民国十四年病逝。

存廉至(1873—1936)　大衣箱。北京镶红蒙旗人。幼读私塾。家道中落后，经人介绍拜永胜奎戏班箱头舒生为师，学习后台各箱口技艺。光绪十九年出师，被义顺和聘为箱头。与武生演员王喜云(一千红)、迟月亭结为金兰之盟，并得到他们的指点，在北京应承昆曲、梆子、京剧的各个箱口的活计，不仅通透精到，而且对各种路数无一不专，无一不能。以后又搭小荣椿傍杨小楼，再后又应刘砚芳的聘请为荣华社箱头。后被名票言菊朋以重金请去合作几年，菊朋下海后，一直傍言。民国六年(1917)，应王喜云、崔灵芝相请为箱头，为崔灵芝所排新戏设计了新式服装、彩头、砌末，如《天河配》的喷水仙鹤道具及各种机关布景。群益社科班起后，存又接过科班工作。演出兼教徒。民国二十三年离开群益社又被言菊朋邀去南京，不久因病返回，逝于北京。存有三子，长子平泉，演京剧老生；次子永宽，管服装；均故于大连市。三子永绵，检场行，于中国戏曲学院退休。

张玉峰(1873—约1936)　河北梆子、京剧演员。河北省涿州城东任村人。十一岁入小玉成科班，习武花脸及武旦。清光绪十三年(1887)，随班赴上海、芜湖、苏州、镇江、宁波、南昌以及福建、广东巡回演出。返京后并入玉成班，成为武花脸行的骨干人物。小吉祥科班起后，受聘于该班教戏。之后，又应喜连成科班之请为该班武丑及武功教员。民国四年(1915)为女科班崇雅社之教师，负责武戏攒总工作。民国十年，转搭玉华社。民国十一年搭入崔灵芝的群益社，既是大班演员，又是科班教师，其教授主要是以武戏为主，又大多是黄派武生戏，其徒甚多。民国十九年，因年老退隐还乡，约于民国二十五年故世。

李　春(1873—1943前后)　戏装设计师。字紫阳，北京通县喇嘛庄人，后迁至辛庄。十七岁来京，拜师韩姓学习绘画和刺绣，亦与齐白石交往甚密。学满出师后，摆摊卖自画、自绣的兜肚嘴。李鸿章见其技艺精绝，邀为本府作画。清宣统元年(1909)，经李鸿章推荐为宣统帝登基设计并刺绣龙衣，得到恩赐重赏。李将赏资投向京西某煤矿入股，因不善

经营赔款倒闭，于是复又自行经营德春厚绣花局。民国八年(1919)，梅兰芳第一次赴日演出前，请李设计并刺绣出国演出服装，此为北京承做戏曲服装之始。此后有李书舫、李子厚两位估衣行家见戏衣行业前途可取，便聘李春入股，在前门外西草市七号开设了第一家"三顺戏衣庄"。李任服装设计(旧称画活儿的)，同时收张斌禄为徒，继其设计事业，张又先后收二十几名徒弟，戏曲服装大师、高级工艺美术师的尹元贞，即其再传弟子。

民国二十六年"七七"事变后，李春避乱回通县辛庄，民国三十二年前后卒于家中。

尚和玉(1873—1959)　京剧演员。工武生，名璧，河北宝坻县人。自幼在宝盛和科班学艺，后从俞菊笙内弟张玉贵学俞派武生戏，演出于天津、烟台、东北各地。中年搭梅兰芳的承华社，崭露头角，后自己组班在京津一带演出。因常演《收关胜》而出名，人称"大刀和玉"。



尚和玉基本功扎实，能戏甚多，武生、武净兼演，长靠短打兼优，又有昆曲基础，可称文武昆乱不挡。在长期舞台实践中形成了粗犷豪壮、勇猛凝重的艺术风格，世称"尚派"。由于他嗓音宽厚，扮相沉雄，更适扮演勾脸的猛将、豪杰。如一至四本《晋阳宫》(含《惜惺惺》)、《车轮战》、《四平山》的李元霸，《铁笼山》的姜维，《艳阳楼》的高登，《金沙滩》的杨七郎，《收关胜》的关胜，《嘉兴府》的鲍自安等。此外，如《挑华车》、《长坂坡》、《贾家楼》、《诈历城》、《神亭岭》、《战滁州》、《窃兵符》、《英雄义》等都具有独特的风格。例如，他演《长坂坡》的赵云，出场时怀抱大枪，如抱琵琶，"大战"一场，赵云在开打中夺过曹洪大刀，力战曹营四将，一套"大刀枪"风驰电掣，发挥其"大刀和玉"之所长，令人赞叹。他对武戏的表演有自己的见解，演出中恪守俞派风范，功架稳健，法度森严，讲求气势，不尚花哨。并主张武生的表演要"狠、脆、帅"，讲究"垛泥"，亮相斩钉截铁，稳如磐石，犹如木雕泥塑纹丝不动，呈现出一种造型美。尚和玉晚年曾在太平社、稽古社子弟班及中国戏曲学校任教，培养了一批京剧人才。1951年，他以七十八岁高龄参加首都京剧界为抗美援朝捐献义演，主演《晋阳宫》的李元霸，精神矍铄，威武不减当年。其弟子有韩长宝、张德发、朱小义、娄廷玉、侯永奎、傅德威等。柏之毅、钱浩梁、田中玉等亦得其教益。

贾洪林(1874—1917)　京剧演员。号朴斋，小名狗子，江苏无锡人。出身于梨园世家。十二岁入文武昆乱老生春茂堂陈丹仙门下，后搭四喜班唱老生，师事谭鑫培。贾先为小鸿奎班台柱，后因失音，复入玉成班，便以演《儿女英雄传》、《十粒金丹》等做功戏为主。不久，嗓音复原，演《洪羊洞》的六郎，大受欢迎。自此，重唱正工戏。约两年再度失音，终难恢复，遂在道白与做功上下功夫，发挥艺术绝技，为谭鑫培、黄润甫、杨小楼配戏。《打棍出箱》、《王佐断臂》、《九更天》、《连营寨》、《七星灯》等，均为其名作，《连营寨》一出，足



以与秦腔老生郭宝臣并称。贾洪林被时人誉为谭氏第一高足，刘髑髅《贾生失音别记》云："贾之与谭也，声调做派，直追谭垒，少时为谭之配，与谭摩荡，终则有出蓝而胜之势，谭所能之戏，贾无一不能。"继承贾洪林衣钵者，老生行甚多，如高庆奎、雷喜福、马连良、张春彦等。其中以马连良受益最多。贾洪林弟名德安，号钰峰，善演关公戏，久走外江。

程继先(1874—1942)　京剧演员。一作程继仙。字振庭，原籍安徽潜山。工小生。祖父程长庚，父程章圃长期为长庚司鼓。程继先出于梨园世家。是章圃的四子。幼入小荣椿班坐科学艺，习文武小生，与叶春善、杨小楼等同科。授艺老师有杨隆寿、姚增禄、陈春元等。继先初入科班时，学老生，后受王楞仙启发，改习小生，出科不久，即入恭王府当差。辛亥革命后，曾一度脱离舞台，摆摊谋生。无法展其所长，生活亦颇为拮据，后经朱素云鼎力相助，始重返梨园。再操粉墨生涯。在观众中颇有声望。先后同谭鑫培、余叔岩、梅兰芳、程砚秋合作奏艺。他嗓音不佳，但表演非常注意揭示人物感情，唱念厚重有力，节奏鲜明，有较强乐感，尤其擅长武小生和穷生戏，有较高的艺术造诣。擅演剧目为《探庄》、《群英会》、《状元谱》、《八大锤》、《奇双会》、《岳家庄》等剧。与徐小香(蝶仙)、王楞仙并称小生"三仙"。晚年与尚和玉、时慧宝组织"老人班"，在北京各戏园演出。弟子有尚富霞、叶盛兰、俞步兰、俞振飞、白云生等。后因年老体衰，谢绝舞台。



郭春山(1874—1945)　京剧演员、教师。工文丑，幼入小荣椿科班，从师唐玉玺，艺兼昆簧。出科搭班后，以应二丑为主。配戏周密严谨，极尽绿叶映衬红花之妙，所演京剧《奇双会》的胡老爷、《湘江会》的齐景公、《打曹豹》的曹豹、《黄一刀》的楞儿、《打渔杀家》的丁郎、《连环套》的厨子、《赵家楼》的济公、《连升店》的崔老爷、《四进士》的杨青以及昆曲戏《回营打围》的伯嚭、《昭君出塞》的王龙、《别母乱箭》的土地、《金山寺》的小和尚、《醉隶》的皂隶等都演得异常出色，独具机趣。他嗓音响亮，念白讲究语气，身段稳练大方，于冷隽中给人以诙谐感。常为杨小楼、陈德霖、梅兰芳、尚小云、马连良、郝寿臣等配戏，与名丑萧长华、慈瑞全并称"丑行三大士"。他一生致力于京剧教育，传授剧艺，曾在富连成社、中华戏曲学校、荣春社任教多年，桃李盈门，对京剧丑脚艺术的传承有重大贡献。刘斌昆、曹二庚、朱斌仙等均为其门人；长子元汾工净，次子元祥亦工文丑。

刘鸿声(1875—1921)　京剧演员。字子余，号泽滨，京郊顺义县人。幼时嗓音极佳，人爱听其叫卖声，遂以"小刀刘"呼之。名花脸穆凤山对刘十分赞赏，荐其下海为伶，正式出台献艺。后经友人介绍，拜花脸常二庄门下，习铜锤，初在同乐园庆春班演唱。同班冯惠林慧眼独具，知刘将来必为好角，对刘宠礼有加，并荐其与谭鑫培合作，演出《黄金台》、《李陵碑》，均受谭的赞赏。后刘转搭四喜班，受花脸金秀山指点，与老生白眉王九龄同唱中轴。刘在四喜班年余，以副净李连仲之荐，复入田际云之玉成班，出演于天乐园。以八本《铡判

官》一炮走红。不久，被上海夏月恒约去，出演新舞台，以《牧虎关》而获“第一花面”称号。因生活不检，骤得恶疾，后虽得痊愈，但终跛一足。后来重新登台，与青衣吴彩霞等同入李春来主持的春柱班，不被重视，遂改唱老生。一出《空城计》，居然博得极大欢迎，加演一期，仍难满足观众，李春来遂以四倍月薪付于刘鸿声。刘改老生后，如顺风扬帆，往来京、津、沪，复在北京广和楼组鸿庆社，邀请金秀山、德珺如、龚云甫、朱幼芬等同台，称为一时之盛。刘鸿声代表剧目为“三斩一碰”。《辕门斩子》中曾创新腔，《斩黄袍》中“孤王酒醉桃花宫”的行腔飘逸俊秀，令许多人为之倾倒。刘因跛足，无法表演做功戏，因而只以唱功见长。他五音齐备，韵味甜美，更为难得者，是富有水音，不管多高调门，都能圆润婉转。《斩黄袍》中的西皮“嘎调”，一拔而上，声如裂帛，即所谓“楼上楼”的唱法。刘鸿声上承张二奎，下启高庆奎与李和曾、李宗义，但就天赋条件论，无一人能同他相比。民国十年(1921)二月，刘鸿声出演于上海大舞台时，还未出场就死于后台，终年四十六岁。刘的艺术生命虽短，但影响很大，《京剧二百年之历史》称刘鸿声为剧界革命党，说“谭鑫培的敌手中，贾洪林以失声而败，独留一刘鸿声，以近代无比的嗓音，殆将陷谭之垒”。



孙怡云(1875—?)　京剧演员。工青衣。北京人。号芷青。父心兰(1849—?)，字性香，为京剧青衣演员，原出东安义堂，自立乐安堂，隶三庆部演出，弟子有胡素仙等。怡云承父业，为昆旦钱桂蟾弟子，又师事昆旦严福喜及京剧教师田宝琳、孙双玉。先后在四喜、玉成、福寿等班，与梅巧玲、俞菊笙、陈德霖、孙菊仙、金秀山、黄润甫、许荫棠、杨小楼、王瑶卿等同台演出。其《大保国》、《二进宫》、《玉堂春》、《落花园》、《三娘教子》、《彩楼配》、《三击掌》、《探寒窑》、《武家坡》、《大登殿》、《芦花河》等剧，俱有盛名。清光绪二十一年(1895)入清宫升平署承差。曾与谭鑫培合作多年，民国元年(1912)随谭鑫培到上海演出，其合演的《四郎探母》、《法门寺》、《战太平》、《桑园寄子》、《桑园会》、《牧羊卷》等戏均获好评。又在三乐(正乐)科班教戏，弟子有尚小云等。其后，梅兰芳、荀慧生等也得其教益。并先后在国剧学会附设的国剧传习所及中华戏曲专科学校任教。晚年改业操琴。二弟喜云，号芷仙，工青衫，善音乐；三弟盼云，号芷侬，工老生，皆隶四喜部。子甫亭，工老旦，罗福山弟子，曾傍梅兰芳、程砚秋、荀慧生等，能戏甚多，长于做功，中华人民共和国成立后，在北京市戏曲学校、中国戏曲学校任教，学生甚多，王梦云、王晓临、赵葆秀均为其中佼佼者。

叶春善(1875—1935)　京剧教育家。字鉴贞，道号仲利，祖籍安徽太湖。生于北京。祖父廷科(一作庭柯)以贩售茶笋至京；父亲中定，字坤荣，工架子花脸，文武昆乱兼能。叔父中兴，演正旦。叶从小深受熏陶，幼入小荣椿科班，与程继先、杨小楼、郭际湘(水仙花)、郭春山等同科，习做工老生，得到杨隆寿、姚增禄、范福泰的教益。出科后，历搭四喜、福寿各班。清光绪三十年(1904)，叶氏在商绅牛子厚的赞助和支持下，以北京琉璃厂西南园自



宅为班址，先招收了陆喜明、陆喜才、赵喜贞、赵喜魁、雷喜福、武喜永六名学生，世称“六大弟子”，为开办科班之始。随后，又陆续招收了一批学生，聘请了萧长华、苏雨卿、宋起山、唐宗成等到班任教。取名“喜连升”，后定名“喜连成”。班址迁至宣武门外前铁厂。至民国元年(1912)，东家易主，转让沈姓接办，改名“富连成”社(后简称“富社”)。叶氏一直主持班务及教学事宜，直至辞世，凡三十余年。叶氏善于团结同人，对学生不分亲疏，一视同仁，做到量材授艺，人尽其材。督导严格，一丝不苟。科班立有学生必须遵守的训词、要则和规约若干，不许违犯。科班注重在舞台实践中磨炼学生的剧艺，每日除学戏、排戏外，舞台演出从不间断。轮换贴演的剧目达四百出，以武戏的严谨齐整，“三小戏”的配搭默契和新戏本的自成风格，在京师剧界立于不败之地。叶氏在任的喜、连、富、盛、世五科及后来的元、韵等科，造就了大量优秀人材，其中不少人在艺术造诣上超越了前人，堪称巨擘大家，如侯喜瑞、马连良、于连泉(筱翠花)、谭富英、裘盛戎、高盛麟、叶盛章、叶盛兰、袁世海等。富连成社还为传承京剧艺术，培养了一批优秀的教师，提供了可供后人借鉴的育材经验，积累了大量教学剧目和演出剧目；还培养了一批迷恋京剧的各层次的观众。叶春善逝世后，由其子龙章接续，前后共历四十余年之久，成为京剧史上规模最大、历史最长、出人最多、影响最远的著名科班。叶氏共生五子：长子龙章(文甫)，为富社后期社长，接续教育事业；次子荫章(永茂)，工京剧场面，为司鼓；三子盛章(耀如)，为一代名丑，艺兼文武，并以武丑挑大梁，蜚声南北；四子盛兰(端章、芝如)，为小生中之全材，允文允武，自成家数，亦曾挑班挂头牌；五子盛长(成章)，擅做工老生，戏路宽广，艺属上乘。孙辈中多人从事京剧工作，已有享名者。

丁剑云(1875—约1938)　河北梆子演员。艺名灵芝草、丁灵芝。河北省三河县丁家果户村人。父业农。初拜香河县梆子花旦、彩旦艺人赵大个子为师，习梆子文武花旦。清光绪十九年(1893)搭宝胜和，被列为头等旦行。光绪二十二年转搭义顺和为该班主演。同年二月三日入宫承差，光绪二十四年搭玉成班，参加了田际云主持的三个灵芝草汇演的盛会，博得好评，为区分灵芝草的艺名，改为丁灵芝。光绪二十五年，应李春来之请，赴上海春仙演戏。清末，又至东北、天津一带巡回演出。民国二年(1913)搭入郭宝臣、周如奎的九成班。同年收徒鲜灵芝(本为妻妹)，后纳为妻。民国四年与刘善亭、陈锡吾、俞振庭，按股集资，发起组建了奎德社坤班(前身是志德坤社)，聘杨韵谱为主事，至民国二十五年该班散，遂返籍，约于民国二十七年卒于故里。

蔡荣桂(生卒年不详)　京剧教师。一作蔡荣贵，北京人，幼入小荣椿科班学艺，排名春桂，师从杨隆寿、姚增禄等，与叶春善、程春德(继先)、郭春翠(际湘)、郭春山、方春仙同科。出科后不久即从事教学。先后在富连成社第二、三、四科及中华戏曲专科学校、荣春社

执教。教授唱工、做派老生诸戏。学生中以马连良的艺术成就最为突出，此外如王喜秀（金丝红）、张连福、曹连孝、李盛藻、李盛荫、贯盛习、张盛禄、关德咸、王和霖、王金璐、徐荣奎、李甫春等均曾从其受业。弟子有徐东明等人。张盛禄为其婿，子松春现居台湾。

齐如山（1875—1962）　戏曲理论家、作家。又名宗康，河北高阳人。出身书香门第，幼年受到良好的家庭教育，博习经史。十九岁入清朝总理各国事务衙门所属同文馆习外语，通德、法、英文。清光绪二十六年（1900）庚子事变，赴欧美各国游历，了解了不少西洋戏剧活动和组织的情况，归国后致力于戏曲工作，为梅兰芳编写修改剧本，排练身段，进行艺术革新。自民国五年（1916）起，他与李释戡、吴震修等人合作，陆续为梅兰芳编写时装戏及古装歌舞剧、历史剧数十出，如《牢狱鸳鸯》、《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《晴雯撕扇》、《天女散花》、《洛神》、《廉锦枫》、《俊袭人》、《一缕麻》、《西施》、《太真外传》、《红线盗盒》、《霸王别姬》、《生死恨》、《木兰从军》、《凤还巢》、《童女斩蛇》、《麻姑献寿》、《上元夫人》、《缇萦救父》、《春灯谜》、《双官诰》等。这些剧目以及由此引发的一系列艺术上的革新创造构成了博大精深的梅派艺术。以后梅兰芳数度出国，齐如山又做了大量的组织宣传工作，使得以梅派艺术为代表的中国传统戏曲得以传播海外。民国二十年，他与梅兰芳、余叔岩、张伯驹等人组成北平国剧学会，旨在改进旧剧，编辑出版了《国剧画报》、《戏剧丛刊》，收藏采集了大批珍贵的戏曲文物和资料，还开办国剧传习所，培养出了一批演剧人才。齐如山学识渊博，治学严谨，论著颇丰。早期著有《中国剧之组织》、《京剧之变迁》、《国剧身段谱》、《戏班》、《脸谱》、《梅兰芳艺术一斑》、《梅兰芳游美记》、《观剧建言》等，对京剧艺术进行了系统的考察和研究。晚年居台湾，著有《国剧艺术考》，内容丰富，材料翔实，考据精审，修订了自己早期著作中的一些观点，为京剧史志的研究提供了充实完备的史料。1962 年病逝于台湾。



李玉贵（1876—1960）　河北梆子、京剧演员。河北省涿州城东任村人。世代务农。九岁至北京入小玉成科班学戏。清光绪十八年（1892）随班入内承应，所演剧目如《凤仪亭》之貂蝉、《四郎探母》之公主、《取金陵》之凤吉、《汴梁图》之刘瑞莲、《荣三贵》之小桃以及青衣戏如《捡柴》之姜秋莲、《战宛城》之邹氏以及《牧虎关》高旺之婶母等。入宫后，因其能梆能簧，能文能武，能生能旦，甚得慈禧钟爱，遂赏管事之职。光绪三十年三月二十九日以小生行当被选入升平署，与侯俊山、田际云、孙佩亭等人演二路旦脚或佐配小生。出宫后即弃伶业，着力组建鸿庆社。散班后，到外埠搭班，加入了国民党六十一军的部队剧团，至民国三十六年（1947）该团解散。玉贵辗转保定，复返京师。1950 年 11 月 13 日，经王瑶卿介绍至中国戏曲学校任教。1960 年病逝。

王国维（1877—1927）　戏曲史家，近代学者。字静安，一字伯隅，号观堂，浙江海宁

人，清秀才。早年研究哲学、文学，接受德国资产阶级唯心主义哲学文艺思想的影响。自清光绪二十九(1903)起，在通州、苏州等师范学堂任教习，讲授哲学、逻辑学及心理学等课程。光绪三十三年起，在北京学部图书局任编辑，很重视戏曲和小说在文学上的地位，从事中国戏曲史和词曲的研究。辛亥革命后，开始从事中国古代史料、古器物、古文字学、音韵学的考订，尤其致力于甲骨文、金文及汉晋简牍的考释。民国十四年任清华研究院教授，对古代史、西北史地研究，以及蒙古史料的整理和考订，均取得了相当的成就。他继承了清代乾嘉以来“朴学”大师们的治学方法，并吸收借鉴了西方哲学、美学思想，取得了突破性成果。尤其是三十六岁时完成的《宋元戏曲考》，是他在戏曲研究上带有总结性的巨著，对我国戏曲的发展进行了全面分析和科学总结，被称为古典戏曲研究的“开山之作”。王国维一生著作很多，计有《静安文集》、《曲录》、《宋元戏曲考》、《人间词话》等六十二种之多。其中收入《海宁王静安先生遗书》的就有四十二种，某些考证文章，汇编为《观堂集林》。民国十六年(1927)，在北京颐和园昆明湖投水自尽。

马林山(1877—?)　河北梆子演员。艺名六六旦，原籍山西。工青衣、花旦。清光绪年间在京曾隶崇庆、宝胜和班，与田际云、张黑、杨娃子等同台演出。光绪末年，田际云创梆、簧两下锅时，六六旦与郭宝臣、孙佩亭、五月鲜、盖陕西等梆子演员均为梆子中之佼佼者。他未选入宫中升平署，但经常进宫演御戏，升平署档案赏给外班各脚色银两中曾有记载。六六旦在京演戏时间长达三十余年，擅演《九件衣》、《抢板》、《安全灯》、《蜜蜂记》、《小放牛》、《三世修》、《走雪山》等剧目。卒年不详。

杨玉琴(生卒年不详)　河北梆子女演员。籍贯不详。先在天桥演出，民国五、六年间(1916—1917)，刘喜奎从三庆园撤演后，杨玉琴到三庆演出，仅半年时间，“名遂鹊起，几有推倒一时之概”。她聪明善学，“貌娟秀，态玲珑，歌婉转，念清脆”(燕石《北京女伶百咏》)。她演技比较全面，能以出色的表演技巧、细腻的形态动作和强烈的节奏感吸引观众。擅演剧目有《辛安驿》、《梵王宫》、《小放牛》、《蝴蝶杯》、《大劈棺》、《善宝庄》等。

瑞德宝(1877—1948)　京剧演员。北京人，满族。幼年时，从师李连仲，学习武生和老生戏。后常为黄月山配戏，受其影响颇深，从此专学黄派戏。二十八岁时，被选入升平署，在内廷演出《百凉楼》、《下河东》、《骆马湖》等剧。曾长期在玉成班与梅兰芳、王蕙芳、贾洪林、高庆奎等合作，又搭春庆社与谭鑫培合演《战长沙》，谭饰黄忠，瑞饰关羽。与王长林合演《骆马湖》皆为上乘之作。瑞德宝嗓音洪亮，表演规矩大气，除演武生戏之外，还演老生戏《李陵碑》、《卖马》、《打渔杀家》、《打棍出箱》、《翠屏山》，以及关羽戏《白马坡》、《华容道》、《战长沙》等。中年以后，曾在上海戏曲学校和各票房教戏为生。

赵仙舫(生卒年不详)　京剧演员。名宝山，绰号赵大鼻子。原为票友，业医，后专门从事京剧表演。工丑。清光绪二十六年(1900)搭四喜班演出。先后与穆凤山、路玉珊、陆华云、田桐秋、金秀山、罗寿山、贾洪林等合作。所擅剧目有《双沙河》、《双钉记》、《十粒金

丹》等。以戏中好用新名词而著称,《连升店》的店家、《探亲》之乡妇等均负盛誉。

路三宝(1877—1919)　京剧演员。名振铭,号玉珊,又号芷园,学名祥慧,小名靠三儿。原籍山东济南历城。九岁入章邱县瑞林祥东家孟雨田班,初学文武老生兼小生,后改习花衫,有学头旦及小水上飘之称。清光绪十八年(1892)满科,光绪二十年经武老生曹二顺之约,来京搭四喜班,并与曹二顺、樊中和等主持承庆、小丹桂等班。后以外事名义,于光绪二十三年应福寿堂团拜堂会,演出《醉酒》。光绪二十六年三月二十八日,应四喜班之约与朱素云合演《战洪州》,与德珺如合演《雌雄镖》,与田桐秋、罗寿山、谭鑫培、陆金桂、高四保合演《翠屏山》等,光绪三十三年十二月初六搭承平班与赵宝林、金秀山合演《双钉记》等。路三宝系同光时代花衫之佼佼者,四大名旦中除程砚秋外,都向路学过花衫戏。梅兰芳曾向路学《贵妃醉酒》,筱翠花(于连泉)的表演也吸收了路的特长。路三宝的表演,做工细腻,表情变化多,京白朗朗,扑跌矫健,能抓住人物心理,尽情发挥。民国后,路三宝常为梅兰芳配演,在梅早期《金山寺·断桥》中演青蛇;梅的时装戏,路也积极参加,均有出色表演。路卒于民国八年。从路学艺者,除梅、尚、荀外,还有黄润卿等人。

李灵仙(1878—1936)　河北梆子演员。艺名灵芝草、李灵芝。祖籍河北省饶阳县。出生梨园世家,其父亲李诚玉为高腔、昆腔名丑。灵仙自幼习昆、高腔,光绪十二年(1886)随父来京,进入田际云的小玉成科班习梆子花旦。光绪十三年,随小玉成赴上海,后转道宁波、苏州、镇江、芜湖、南昌、广东等地,深得欢迎和赞誉。多演《打樱桃》、《小放牛》、《小上坟》以及昆腔、高腔及杂曲戏《踢球》、《打弹》、《顶嘴》、《探亲》等。光绪十七年全班返京,并随班入内承应。光绪二十四年,参加了田际云主持的"三草争荣"的盛会,易艺名为李灵芝。光绪二十六年庚子事变,随父改搭小吉祥。除演戏外,还兼教学。主要教授花旦戏,如《辛安驿》、《珍珠衫》、《送银灯》、《卖胭脂》、《瑞云庵》等及聊斋戏《花姑子》、《江城》、《巧娘》、《青凤》、《一笑缘》等。民国以后,基本上停歇舞台艺事。民国五年(1916)被聘为崇雅社女科班的教习,在科外也收徒传艺,较知名者有金玉兰(大弟子)、金娃仙、陈秀清(桂灵芝)、金灵芝等人。民国十七年带徒赴天津、上海演出,因病返籍。民国二十五年故于河北家中。

杨小楼(1878—1938)　京剧演员。工武生。名三元,又名嘉训。原籍安徽,生于北京。著名奎派武老生杨月楼之子。十四岁入小荣椿科班,排名春甫,从杨隆寿、姚增禄、杨万清等学艺,练功极其刻苦。毕业后,经周春奎介绍搭天津聚兴茶园义盛合班充当武行,因身躯瘦高、正值变声期,故在戏班中受人歧视。不久便闭门谢客。百日之后,居然一声长啸犹如裂帛,嗓音变得高亢嘹亮。后得到俞菊笙的指拨,将《恶虎村》、《铁笼山》、《连环套》、《飞叉阵》、《混元盒》、《艳阳楼》、《状元印》等戏悉心传授。清光绪二十八年(1902)搭北京宝胜和班,以"小杨猴子"艺名演出《水帘洞》等戏,崭露头角。赴天津演出《艳阳楼》



等戏，饮誉剧坛。回京后搭谭鑫培的同庆班，声誉鹊起。同年任清廷升平署外学民籍学生。辛亥革命后，向张淇林、牛松山学《安天会》、《林冲夜奔》等戏，以武生挑大梁，演出于京、津、沪、汉各地。民国三年(1914)，杨小楼与姚佩秋等集资，在北京前门外西柳树井营建了一座新型剧场，取名“第一舞台”，可容纳观众三千人，邀集各路名角在此演出，除营业戏外，还为赈灾或救济同行举办“义务戏”。他在第一舞台排演出不少新戏，如《楚汉争》、《取南郡》及“八大拿”等，塑造了一批生动的人物形象。杨小楼身材魁伟，嗓音高亢嘹亮，武功扎实，扮相英武，能戏甚多，集长靠、短打、俊扮、勾脸戏于一身，且文武昆乱不挡，是个全才的武生。他演戏从不单纯卖弄技巧，而是注重体会剧情和人物内心的刻画。他演的《水帘洞》、《安天会》中的孙悟空，动作灵巧、敏捷、落地无声，机警、风趣，气度大方。他演《长坂坡》中的赵云，着意刻画人物在万马军中如入无人之境的“神勇”，威武雄壮，气贯长虹，在险恶的逆境中镇定自若，具有临危不惧、充满自信的大将风度。开打时动作潇洒、稳健，快而不乱、俏而不浮，圆柔而刚劲，一招一式，节奏鲜明，打出了人物的气势和感情。形成了“武戏文唱”的艺术风格。在《艳阳楼》里，他演的高登，是个尚武好色的恶霸，出场时手持大号折扇昂首阔步，狂妄自大，唯我独尊。“趟马”时的飞扬跋扈，庙会上的贪婪骄横以及开打时的色厉内荏等等，都体现出高登的凶残暴虐、荒淫放荡的性格。其表演风格形成武生界的重要流派，得“国剧宗师”之誉，世称“杨派”。沈华轩、孙毓堃、茹富兰、李万春、高盛麟、王金璐、刘宗杨等，都在不同程度上继承和发展了杨派艺术。

萧长华(1878—1967)　京剧演员、戏曲教育家。号和庄。原籍江西新建，祖辈客籍江苏扬州。生于北京著名梨园世家。从小受到艺术熏陶。十一岁时，与兄长荣投师昆剧小生徐文波(承瀚)门下，取名“宝铭”，师从周长山、曹文奎、周长顺、裕云鹏，学老生、老旦及文丑。十三岁出台，在三庆班演娃娃生，后又于四喜班演老生。十五岁后，专工丑行；十八岁拜入名丑宋万泰(赶生)门墙。宋师曾与“同光十三绝”中的苏丑杨三(鸣玉)同台搭档三十余年，鼎鼎大名，艺精功深，对萧氏十分厚爱，悉心传授。青年时代，萧长华曾先后搭入小鸿奎、天福、玉成、同庆、鸿庆、喜庆和各大名班，得与谭鑫培、王楞仙、何桂山、黄润甫、金秀山、刘鸿升、龚云甫、万盏灯(李紫珊)、陈德霖、杨小楼、田桂凤诸剧坛名匠同台献艺。中年后，长期与梅兰芳合作，被倚为股肱；还常佐徐碧云、于连泉(筱翠花)、马连良、孟小冬、金少山、尚小云、谭富英、奚啸伯、张君秋、陆素娟、言慧珠等演出，以其精湛的艺术造诣，饮誉大江南北，与慈瑞全、郭春山并称“丑行三大士”。萧长华在京剧舞台上成功地塑造了一批为人们所喜爱的丑角艺术形象，如《群英会》的蒋干、《审头刺汤》的汤勤、《乌龙院》的张文远、《法门寺》的贾桂、《女起解》的崇公道、《卖马》的王老好、《盘关》的皂隶、《浣纱河》的渔夫人、《骆马湖》的樵夫及酒保、《失印救火》的金祥瑞、《四郎探母》的国舅、



《李七长亭》的解差(崔顺)、《取帅印》和《选元戎》的程咬金等。主演的丑儿戏有《连升店》、《请医》、《瞎子逛灯》、《荡湖船》、《绒花计》、《荷珠配》、《小上坟》、《小过年》、《打刀》、《打灶王》、《打杠子》;唱工戏有《十八扯》、《戏迷传》;婆子戏有《变羊计》、《瑨球山》、《探亲家》等。他所扮演的一系列人物,忠邪善恶,面目各异,嬉笑怒骂,异趣纷呈,都达到了形神俱妙、意韵真纯的艺术境界。萧氏嗓音清脆响堂,念白爽利流畅,吐字清晰明快,传情达意于轻重疾徐、抑扬顿挫之中,富有旋律性和韵味美;尤工韵白,方言白中,又以苏白见称。唱工兼宗孙(菊仙)、汪(桂芬)、谭(鑫培)诸家,吐字行腔,讲求口锋,唱来满宫满调,气力充沛,不以怪腔怪调卖弄噱头,全绳老生唱法,风神古韵而遒劲。身段做派细腻简洁,灵活大方,造形干净,动作洗练,善于运用不同的步法、手势和借助身上、手中的道具、服饰,揭示人物,富有节奏感和舞蹈美。他的表演,善于体察生活,揣摩人物的性情、心理和神态,着力于以形传神。他严于掌握分寸,主张以少胜多,恰到好处,不以浅薄粗俗的表演哗众取宠,而能既诙谐又含蓄,既风趣又脱俗,以冷隽、幽默取胜。萧氏最擅"方巾丑",世有"盗柬争疑真蒋干,审头都说活汤勤"(田汉诗)之赞。萧氏还是一位京剧艺术教育家。二十七岁即应喜连成科班(后改富连成社)之聘,出任总教习,舍弃丰厚演剧收入,辍演八年,专心执教,除主教本门丑行外,生、旦、净诸行各戏也遍为教授。他主持编创、整理和教排了四百余出传统剧目,其中"三国"戏、"八大拿"戏和"三小"(小丑、小旦、小生)戏尤为齐整出色,成为科班的代表剧目。1949年中华人民共和国成立,萧氏以耄耋之年出任国家创立的中国戏曲学校的名誉教授、副校长、校长等职务,热诚工作,爱校如家。对兴建校舍、招考学生、课堂授艺,无不关心备至,事必躬亲。为学校推荐了一批具有真才实学的教师,如雷喜福、贯大元、侯喜瑞、于连泉(筱翠花)、骆连翔等。亲自为学生排出了一大批表演技艺精良的名剧,如《群英会》、《四进士》、《审头刺汤》、《取帅印》、《选元戎》、《连升店》、《激权激瑜》、《临江会》、四本《取南郡》及《借赵云》、《拾玉镯》、《浣花溪》、《荷珠配》、《大英杰烈》等优秀传统剧目。他还积极参加社会上的戏曲改革活动,审订了大批京剧传统剧目,编写了不少京剧剧目教材。萧长华桃李满天下,当代著名演员雷喜福、侯喜瑞、马连良、于连泉、谭富英、马富禄、茹富蕙、叶盛章、叶盛兰、李盛藻、高盛麟、裘盛戎、孙盛武、李世芳、毛世来、袁世海和刘秀荣、袁国林、孙岳、朱秉谦、张春孝、张启洪、钮骠、李春城等,以及其子盛萱,其孙润增、润德均得其薪传。萧长华曾当选为第二、三届全国人民代表大会代表,中华全国文学艺术界联合会委员,中国戏剧家协会常务理事。著述有《萧长华戏曲谈丛》和《萧长华演出剧本选集》。由他担任艺术指导并参加演出的《群英会》、《借东风》和《贵妃醉酒》、《霸王别姬》拍成影片;演唱的许多剧目灌有唱片或制成盒式录音带。

崔德荣(1879—1931)　河北梆子演员。字松林。河北省武清县人(今属天津市)。世代务农。十岁进北京德顺和科班习艺,更名德荣。从师班主王春德,习青衣,后又从牛小桐、王义亭习花旦,取艺名灵芝草。清光绪二十年(1894),随师王春德全班南下郑州、武汉,再



闯上海滩，取得成功，又应聘继往青江浦、苏州、扬州、镇江等地，所到之处，无不大红。光绪二十四年，北返入都，首搭玉成班。田际云主持“三草争荣”大汇演，德荣以《忠义侠》一举夺冠，名列诸“草”之首，更艺名为崔灵芝。翌年，应郭宝臣之聘，搭入义顺和，开始演倒二码，后被郭宝臣破格推向大轴。在诸家名宿的提携和教诲下，技艺猛进，与陈德霖齐名。往来于津、京之间。并应吉林富绅牛子厚之请，赴海参崴演出，博得重誉。此行除演传统戏外，还有新剧《桂岭劳人》(亦名《混沌州》)、《佘小辫》、《白奶记》、《后汉惨》等，宣扬亡国之痛，激励人们的爱国热忱。光绪末年，应聘三进沪城，之后再赴苏州、汉口，转道吉林、沈阳，二下东北。宣统二年(1910)与小马五、马全禄同组庆寿和。民国二年(1913)七月二十日，与孙佩亭、薛固久、于德芳等八人共组同义和，民国三年易名群益社，该社中间停顿，至民国十一年由德荣主持，出任社长。民国十八年，德荣五十大寿后，将社长职务委托张起，告别同仁，退隐还籍，未一载故于河北省武清县八里庄村岳丈家中。崔德荣以青衣兼花旦，身材婀娜，明眸秀靥，歌声激楚，热耳酸心著称于世。他的唱念，变山陕正宗为京字京韵，奠定了京梆子唱腔的基腔音调。在表演上既继承了山陕老派的扭、舞风范，又有自己的创造，加强了内心的刻画，如《佛门点元》饰金瓶女，二十分钟的无声表演，使观者时而酸心，时而喜悦，可谓个中精品。德荣的跷功，更堪称绝佳，如《回荆州》戏中孙尚香的一个垛泥亮相，非常精彩，堪称把跷功用于青衣行的范例。他演唱的《烈女传》、《血手印》、《遗翠花》、《少华山》、《海潮珠》、《送银灯》、《蝴蝶杯》、《双断桥》、《算粮》等唱段，被多家唱片公司灌制出售。

李吉瑞(1879—1938)　京剧演员。直隶新城(今隶河北省)人。幼年曾入小吉利梆子科班，习武生。民国初年搭北京玉成班演出，拜黄月山为师，深得乃师神髓。他嗓音清越宽亮，擅长唱散板，悉心钻研黄派唱法，所演《凤凰山》、《独木关》、《请宋灵》、《风波亭》等戏颇具乃师风范。离京后长期在天津演出。曾同尚和玉、薛凤池、程永龙、张黑等合作。常演剧目除上述外，尚有《铜网阵》、《骆马湖》、《溪皇庄》、《刺巴杰》、《卧虎沟》、《连环套》、《翠屏山》等。晚年曾在天津稽古社子弟班执教。

俞振庭(1879—1939)　京剧演员。俞派武生创始人俞菊笙之子，祖籍苏州，生于北京。俞家学渊博，幼从父学艺，兼得其舅张玉贵亲传，融两家之长于一身，自成风格，被称为俞(菊笙)派武生。其武功以骠悍勇猛见长，尤以《金钱豹》、《艳阳楼》等戏著称。一度与杨小楼、尚和玉齐名，被誉为俞(菊笙)派三大传人。中年，俞因体力不支，极少登台演出，主要从事于组班工作。创建“斌庆社”科班于北京，培养造就了大批优秀演员，如孙毓堃、王少楼、徐碧云、李万春、杨宝森等皆是。清光绪三十二年(1906)，俞首创北京戏班男



女同台合作，最先于香厂路城南游艺园演出，并开夜场戏先河。民国二十八年(1939)病故于北京。

罗瘿公(1880—1924)　戏曲作家、诗人。名惇曧(一作惇融)，字掞东，号瘿庵，晚号瘿公，广东顺德人，生于北京。父讳家劭，为清翰林院编修。罗幼承家学，早年就读于广雅书院，为康有为弟子。清光绪二十九年(1903)中副贡。废除科举、兴办学堂后乃报捐主事。进京供职，官至邮传部郎中。曾与林纾等集为诗社。辛亥革命后，曾在北京政府任职，袁世凯称帝，拒不受禄。纵情诗酒，流连剧场，熟识了梅兰芳、王瑶卿等名家。程砚秋变声期间，醵资将其从师门赎出，并为其延师授艺，亲自授以诗文、音韵、书法等。还先后为程编剧十余种。计有《龙马姻缘》、《梨花记》、《花舫缘》(又名《三笑缘》)、《红拂传》、《孔雀屏》、《玉镜台》(又名《花筵赚》)、《风流棒》、《鸳鸯冢》、《赚文娟》、《玉狮坠》、《青霜剑》、《金锁记》等。这不仅使程避免了变声毁嗓的终生遗憾，而且促使他扬长避短，形成流派。罗负诗名，善书法，著述有《瘿庵诗集》、《菊部丛谭》、《太平天国战记》、《戊戌德宗之密诏》以及《庚子国变记》等。罗在编剧上取得较高成就，是与王瑶卿、程砚秋等共同切磋分不开的。他们编、导、演三位一体的合作范例，为戏曲创作提供了可贵的借鉴。

傅小山(1880—1934)　京剧演员。名恒泰，北京人，满族。父名傅春圃，为清代礼王府管家。幼年曾学过武术，身体轻便灵捷。后拜许福雄为师，正式下海学武丑。满师后，曾搭义顺和班，不久又搭秋声社与周瑞安配戏，也曾与杨小楼配过戏，如《连营寨》赵云的马童等二路角色，王长林病故后，杨小楼演出《连环套》及《盗钩》、《霸王庄》中朱光祖便由傅小山扮演。傅小山嗓子不好，除《打渔杀家》外，一生不唱文戏。其特技是“走矮子”，走起来又快又漂亮，演《开吊杀嫂》中武大郎的鬼魂，独具光彩。以武丑而言，傅小山是王长林以后、叶盛章以前的一个代表人物。



马德成(1880—1953)　京剧演员。工武生。字云鹏，原籍河北定兴，其父马泰玉是著名梆子小生兼武生演员，与侯俊山(十三旦)为同时人物。德成幼读私塾，并从父学戏，先习梆子小生，后改武生，又入宝胜和科班学文武老生。出科后，随父演出于河北、山东及东北一带，在京、津、沪和关内外，负有盛名。后拜黄月山为师，专宗黄派，与李吉瑞同门。他武功坚实，身上边式，更以唱念见长，尤重唱工，唱工中又擅二簧，武生戴髯口的老头戏最为著称。嗓音高亢嘹亮，清越激楚；说白淋漓激昂，神情备至，唱念表做自具一格。擅演戏有《莲花湖》(胜英)、《剑峰山》(邱成)、《定燕平》(定燕平)、《溪皇庄》(褚彪)、《百凉楼》(吴祯)、《请宋灵》(岳飞)和《独木关》(薛仁贵)、《骆马湖》(黄天霸)、《刺巴杰》(骆宏勋)、



《翠屏山》(石秀)等;与名净侯喜瑞合演《连环套》,最为脍炙人口。有时亦演老生戏,皆见精彩。中华人民共和国成立后,1950 年被聘为中国戏曲学校名誉教授,与王瑶卿、王凤卿、尚和玉、萧长华、金仲仁、谭小培、鲍吉祥、姜妙香、张德俊共称“十大教授”。曾与萧长华为师生示范演出《骆马湖》。1951 年积极参加义演活动,以古稀之年剃须登场,演出了《百凉楼》一剧,表现出爱国热情。

鲍吉祥(1883—195?)　　京剧演员。工老生。江苏苏州人,生于北京,梨园世家。祖父鲍秋文(1826—?),名翠玉,工昆旦,出自天保堂,自立保安堂,加入和春部演戏。父鲍福山(1854—1910),字兰笙,别名鲍黑子。鲍福山工小生,幼入嵩祝成坐科,师事沈景成。后加入四喜部演出,以武小生见长,演《群英会》、《黄鹤楼》、《射戟》、《白门楼》、《凤凰台》、《借赵云》、《磐河战》、《镇潭州》、《翠屏山》、《八大锤》、《监酒令》、《飞虎山》、《雅观楼》等,名重于世。清光绪九年(1883)入清宫升平署承差。弟子有王楞仙、朱素云等。鲍吉祥是极有名的里子老生,能与诸名伶配演,尤被杨小楼、余叔岩倚为左右手。所演《连环套》之彭公、《骆马湖》之施公、《战宛城》之贾诩、《盗宗卷》之陈平、《搜孤救孤》之公孙杵臼、《群英会》之诸葛亮、《珠帘寨》之程敬思、《捉放曹》之吕伯奢、《打侄上坟》之陈志、《玉堂春》之刘秉义、《四郎探母》之杨六郎等,都能与主演十分默契,成为脍炙人口的绝活。宣统元年(1909)搭玉成班时,曾参加王钟声、刘艺舟的改良新戏演出。前后与他合作者杨小楼、余叔岩、言菊朋、马连良、孟小冬等均得其教益不少。国剧学会附设的国剧传习所、中华戏曲专科学校均曾聘他为教师。1950 年文化部戏曲改进局戏曲实验学校聘他为名誉教授。先后培养的学生甚多,弟子有杨宝森、李宗义、纪玉良等,陈少霖等也曾向他学戏。



王益友(1880—1945)　　北方昆弋演员。本名杰、字子英,河北省玉田县人。十一岁入玉田益合科班学艺,出科后随师徐廷璧到京搭班演出。清光绪庚子(1900)之乱,散走京南。宣统元年(1909)入肃王善耆组复出之安庆班,与徐廷璧、张荣秀等主持班务,演于东庆园。民国六年(1917)率荣庆社入京,与陶显庭、侯益隆、郝振基、韩世昌等演于天和园等处,民国九年应邀率荣庆社去上海演于丹桂第一台。王益友功夫深厚,昆弋两腔中生、旦、净、丑无不通透。所演武生戏《打虎》、《夜巡》、《探庄》、《雅观楼》、《蜈蚣岭》,以及武净戏《通天犀》、《芦花荡》等,均为精湛之作。特别是《夜奔》一折,得到名师钱雄真传,着厚底靴载歌载舞,一气呵成,受到杨小楼的赞美。著名武生侯永奎,昆曲艺术家韩世昌、白云生,均曾拜其门下。晚年往来于京津授曲,北京大学、天津河北法学院、一江风曲社等处弟子甚多,戏曲家俞琳、李啸仓、陈古虞、张琦翔等皆从其学曲。终因积劳致疾,于民国三十四年五月病卒,葬于京郊。

包丹庭(1880—1956)　　京剧票友。北京人,原籍浙江绍兴,自幼随王福寿练功,习京



昆各行文武剧目，举凡《石秀探庄》、《雅观楼》、《宁武关》、《蜈蚣岭》、《乾元山》、《搜山打车》以及皮簧戏《镇潭州》、《战宛城》、《战潼台》诸剧，无不精到。其《断桥》、《奇双会》皆得自程继先之真传，表演细致传神，唱念方面严格要求与内心节奏统一。其声望与红豆馆主并称。经常与曹心泉共同探讨昆曲艺术，为北京春阳友会、国剧研究会创办人之一。在民国初年昆曲衰落之时，于民国七年(1918)之冬曾与袁寒云在江西会馆合演《千忠戮·惨睹》(饰程济)、《探庄射灯》(饰石秀)，焦菊隐成立中华戏曲专科学校，受聘教授侯玉兰、关德咸、李玉茹、李金鸿等。经常到其家中请益者，有章遏云、赵啸澜、童芷苓、童侠苓、尚长春、江世玉等。业余戏曲弟子有刘叔诒、近云馆主、顾森柏、祝宽、傅雪漪等。最后演出为1956年在中国京剧院与顾赞忱示范演出《清风亭》(饰贺氏)，后不久病逝。

杨小朵(1881—1923)　京剧演员。名懋麟，字孝亭，号佩芬，又号棣农，小名秃老，行二，清升平署册名得福。安徽庐州合肥县人。工花旦。父名杨桂云(号朵仙)，为清同治中期四喜部花旦。小朵先学娃娃生，十六岁从父学艺改学花旦兼刀马旦。他扮相俊美，表演细腻，艺在其父之上。擅演《双沙河》、《铁弓缘》、《樊江关》、《赶三关》、《虹霓关》、《穆柯寨》等，尤以《铁弓缘》最佳。光绪二十八年(1902)选入升平署。民国后因嗓音渐败，不常演出，为其子杨宝忠操琴。小朵善理财，百顺一带房产，多为其所有，称为梨园第一富豪。病殁于民国十二年(1923)。



唐益贵(1881—1939)　北方昆弋演员。河北省玉田县人。十岁入玉田合科班学艺，工架子花和摔打花脸。出科后随班演于京东各地，清光绪二十六年(1900)庚子之乱，与王益友、侯益太、侯益才诸人去京南，先后搭庆长班、元庆班、和丰和粹班。宣统元年(1909)，肃王善耆组复出安庆昆弋班，唐随王益友等入京，民国六年(1917)又搭入昆弋荣庆社，与陶显庭、郝振基、韩世昌等同台演出多年。唐平时寡言少语，但一出舞台便声气夺人，他台风严紧，功架漂亮，所演《嫁妹》之钟馗、《丁甲山》之李逵，以及《闹昆阳》之贾复(大武生)、《出塞》之王龙(袍带丑)，均能体现人物的性格行动。尤长于勾脸，无论黑、白、红、花各色脸谱，均神情奕奕，受到内外行的推崇。民国二十八年天津水灾后染瘟疫逝世。

白建桥(1881—1943)　北方昆弋演员。白洋淀安新县马村人。幼随曾庆儿习昆旦，是和顺班少班兼主演。由于演技出众，誉为晚清"京南第一花旦"。代表作如《思凡》、《刺梁》、《台将》、《刺虎》等，饰《棋盘会》之钟无盐脸谱有特色。光绪三十三年(1907)春，偕其弟白月桥(高腔黑脸)一度搭入庆长班。同年复组和顺班，邀昆弋名辈白永宽演于安新。宣统二年(1910)搭入完县德庆和班。民国四年(1915)再组和顺班演于保定。民国五年，所经营

之和顺班卖箱散班，偕子白玉田（工昆旦）搭入宝山合班，演于京东玉田等县。民国七年夏，随宝山合班入京演于丹桂园，秋，转入荣庆社，因白玉田昆旦戏已红，白建桥遂改演文武小生，为韩世昌《断桥》配演许仙，《惊梦》配演柳梦梅，为郝振基《打子》配演郑元和，为徐廷璧《饭店认子》配演周瑞隆。他如《惠明下书》之张君瑞、《倒铜旗》之罗成、《对刀步战》之李洪基等；之后，陆续搭祥庆社、宝立社、庆生社等昆弋班演出。白建桥心灵手巧，能做砌末。民国三十二年病逝于天津。

于德芳（1881—1953）　河北梆子演员。北京通县人。幼从父学艺，工京、梆武生。曾师从义父黄月山。中华民国后，戏路更宽，举凡杨小楼所演之戏，几乎全能演。《艳阳楼》一类勾脸武生戏，也极擅长，有天桥一带之杨小楼的赞誉。民国二年（1913），与崔灵芝、薛固久等八人合股组成同义和班，翌年，易名群益社。位列武生首席。所演剧目有《战宛城》、《翠屏山》、《骆马湖》、《连环套》、《恶虎村》等；并参加新排《打昆阳》、《后汉惨》等演出。中华人民共和国成立后，年逾古稀，再度出山，参加鸣华京剧团，后因心余力衰，辞班返籍，1953年逝于通县故里。有子振声，习武生，故于东北。

王瑶卿（1881—1954）　京剧演员，戏曲教育家。工旦脚。一名瑶青，原名瑞臻，字稚庭，号菊痴，其斋名古瑁轩。原籍江苏清江（今淮阴），生于北京。父家琳（一作彩琳，艺名绚云），为清同光间昆旦。瑶卿九岁从田宝琳学青衣，又从崇富贵练武功；十二岁从谢双寿、张芷荃、杜蝶云学青衣、花旦、刀马旦。十四岁在三庆班登台演出；又在小鸿奎科班学戏、演戏。并曾向钱金福学把子功；也曾向时小福、陈德霖、李紫珊请益。十六岁起先后在福寿班、四喜班演出。光清绪三十年（1904）入清宫升平署承差，常与谭鑫培、杨小楼等同台演出。光绪三十二年搭入同庆班，与谭鑫培合演的《汾河湾》、《南天门》、《四郎探母》、《武家坡》等戏，都经过他们二人悉心研究，在剧本和舞台艺术上颇多改进加工，得到观众的广泛好评，时人把他们和为之操琴的梅雨田合称“三绝”；论者赞扬他们的改革精神，把谭鑫培和他并称为“梨园汤武”。宣统元年（1909）他自己挑班演出，为旦脚挑班的第一人，常演剧目有《十三妹》、《乾坤福寿镜》、《樊江关》、《金猛关》、《棋盘山》、《荀灌娘》等戏，多有新的创造，特别是在念白上有犀利脆美的特点，并创造性地运用了小蛮靴、七星额子、长方靠旗等，又吸收了满族旗门妇女发型、服饰、举止行动及生活习惯，改进了旗装戏。他能编剧，能导演，他所创造、提高的剧目，很多成了后世的典范。民国三年（1914）曾与杨小楼合作演出，其合演的《长坂坡》，经过修改加工，成为精品；还合演出《美人计》、《回荆州》、《孟兰会》、《洛阳桥》、《混元盒》、《五花洞》等戏。其后曾与梅兰芳、尚小云、程砚秋等合作演出。王瑶卿承前人的经验，打破过去旦脚中各行的局限，将唱念、表演、武打加以融合，根据人物创造的需要，适当运用舞台艺术技巧，使旦脚艺术突破藩篱，始创



"花衫"行当。四十六时因嗓音塌中辍演,其后专以授徒为业,二十世纪三十年代初,曾在国剧学会附设国剧传习所及中华戏曲专科学校任教。他从青年时期起就收徒授艺,前后在四十多年间,教授弟子达四百余人。他教学生善于运用因才施教的原则,根据每个人的条件、特点,施以不同的教导,助其进行创造。"四大名旦"梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云都是在他的教授指导下提高技艺,发展特长,创立各自流派的。许多学生都是他授予适合其演出条件的剧本,并为其排演,为其创腔而获得成功的。

中华人民共和国成立后,文化部戏曲改进局戏曲实验学校聘为名誉教授;1950年,当选为北京市文学艺术工作者联合会理事。同年,任文化部戏曲改进委员会委员。1951年任中国戏曲学校校长(时戏校已隶中国戏曲研究院)。1952年,在全国第一届戏曲观摩演出大会上,荣获文化部颁发的荣誉奖。1953年,当选为中华全国文学艺术界联合会第二届全国委员会委员。晚年,除不遗余力地培养年轻的演员外,还为京剧新戏《柳荫记》、《白蛇传》、《牛郎织女》等戏编创唱腔,并参加排练工作,留下了极有价值的经验。

他的弟子和传人,除"四大名旦"之外,还有荣蝶仙、王蕙芳、于连泉、赵桐珊、黄玉麟、黄润卿、朱琴心、徐碧云、碧云霞、程玉菁、李凌枫、南铁生、李香匀、雪艳琴、新艳秋、章遏云、杜丽云、胡碧兰、华慧麟、陶默厂(音安)、王玉蓉、杨菊秋、梁小鸾、云燕铭、金素琴、张君秋、宋德珠、杜近芳、荀令香、谢锐青、刘秀荣及名票章小山、高华等。

许雨香(1881—1959)　业余昆曲名家。名宝函,浙江杭县人,业余昆曲世家。父璞山,居官广东、江苏。寓苏州多年,于后园积土山构亭,偕子女度曲,后被劾罢官。雨香工冠生,于丝竹无所不能,埙篪钟磬皆能吹奏。又从四川僧人习古琴,所擅之紫檀琵琶,相随南北三十余年。中年在京津间与吴梅、王季烈、刘富梁、赵子敬诸曲家时相切磋,并对名演员韩世昌、荀慧生、姜妙香等有所教益。民国二十九年(1940)受聘为北京大学中文系讲师兼艺文研习会昆曲组(倚声社)导师,并任北京国剧学会昆曲研究会顾问。其弟子中之佼佼者,有北大之陈古虞、李啸仓、俞琳、张琦翔,以及其他院校的于敬熹、张荫朗、傅雪漪、刘吉典等。



杨桂亭(1881—1968)　河北梆子演员。艺名千盏灯。江苏省淮安府清河县人。十岁入淮安府郝益明的梆子科班,从杨秀云(毛毛旦)习梆子文武花旦,属南派梆子腔。出科后,演出于京津一带。民国以后搭入吉祥班任主演,与蔡连卿、小马五轮流挑梁。此期间除演传统戏《喜荣归》、《采花赶府》、《辛安驿》、《宋金郎》、《杀狗》、《南北和》、《富春院》、《烈女传》、《安儿送米》外,还投入文明新戏的编演,其数量较传统戏为多。在演出的同时,还致力于授徒,如著名演员刘香玉、贾桂兰、李桂云、刘玉秋等,都是他的得意门徒。民国二十六年(1937)后告别舞台在京闲居,偶亦授徒如白秀云、董菊玲等人。中华人民共和国成立后,被

北京河北梆子剧团学员班请出教戏，培养出优秀演员马秀英、王淑惠等人。1968年春，因煤气中毒逝于北京。

阎岚秋(1882—1939)　京剧演员。工武旦，北京人。幼年在杨隆寿主办的小天仙科班学艺，专工武旦，二十一岁赴吉林天庆园演出，艺名飞来凤，辗转东北各地，崭露头角。清光绪三十四年(1908)回京，先后搭同庆、双庆等班，与杨小楼、俞振庭合作，声誉鹊起。阎岚秋深得谭鑫培赞誉，赠名“九阵风”。中年后，参加余叔岩、高庆奎、尚小云、程砚秋等班，艺事精进。阎岚秋扮相俊美，嗓音清亮，武功精湛，尤以跷功见长。在《摇钱树》、《蟠桃会》等“闹妖戏”中的打出手变化多端，舞剑、耍枪、弄刀、扑跌翩若惊鸿，矫如游龙。除武旦戏外，也演刀马旦和花旦戏，如在《穆柯寨》、《夺太仓》、《扈家庄》、《娘子军》中，通过矫健、迅捷的“把子功”和身段，塑造出不同身份、不同性格的巾帼英雄形象。在《英杰烈》、《打花鼓》、《战宛城》、《小放牛》中，则塑造了一批天真、活泼的年轻女子形象。此外，他还能反串《八大锤》的陆文龙；《花蝴蝶》中的姜永智。在《八大锤》中，他通过“串腕”、“托搭”、“双撇桃”等动作刻画了陆文龙天真活泼、少年气盛的心理与性格。阎岚秋演武旦戏学其岳父朱文英(朱四十)，深得要领。无论演人，还是演妖，都致力于塑造形象不同的人物，形成了婀娜中寓刚健，妩媚中见豪迈的艺术风格。在紧张、激烈的武打中，使观众既看到其功力，又得到美的艺术享受。阎岚秋为人正直，作风严谨，晚年谢绝舞台，曾先后执教于富连成社、中华戏曲专科学校，悉心传艺，桃李成林，其传人有宋德珠、李金鸿、陈金彪及其侄阎世善等。



慈瑞全(1882—1941)　京剧演员。名亦作瑞泉，满族，北京人，初从董智斌学丑，后拜罗寿山为师。早年曾搭“梆子二簧两下锅”的玉成班；二十三岁时，被选入清廷升平署外学。因其姓氏犯慈禧之讳，令其改名“訾得全”，至清宣统三年(1911)才又恢复原名。青年时期曾搭入同庆班为谭鑫培配戏多年，在《乌盆记》中演张别古、《打渔杀家》中演大教师、《清风亭》中演贺氏、《洪羊洞》中演陈宣等，均甚出色。民国后，历与杨小楼、龚云甫、王又宸、高庆奎、余叔岩、孟小冬、梅兰芳、尚小云、程砚秋、郝寿臣、金少山、谭富英诸家同台献艺，尤为尚小云所倚重。在尚派戏中，几乎没有一出无他所扮演的角色，大都属于首创。他常扮演年老的小人物，如《卖马》的王老好，《翠屏山》的潘老丈，《骆马湖》、《琼林宴》的樵夫，《珠帘寨》、《空城计》的老军等，且都生动诙谐。还擅演婆子、彩旦戏，如《送亲演礼》的陈氏、《梅玉配》的黄婆、《拾玉镯》的刘媒婆、《铁莲花》的马氏、《瑨球山》的窦氏、《探亲家》的乡下妈妈、《凤还巢》的程雪雁等，演来隽永多趣。主演的《连升店》、



《荷珠配》、《入侯府》、《卖符捉妖》及为人配演《审七长亭》的解差、《御碑亭》的德禄、《双沙河》的魏小生等也都各具特色。他嗓音响而少润，宽而欠醇，京白胜于韵白；表演圆活洒脱，明畅自然，自成风格。熟于运用科诨噱头讥讽时弊。在台上即兴抓哏，趣而不俗，恰到好处。与萧长华、郭春山被尊为“丑行三大士”。子少泉，亦工文丑，常佐谭富英、裘盛戎、毛世来、宋德珠演出。

杨韵谱(1882—1957)　演员、编剧、导演、班社组织者。艺名还阳草。河北省高阳县人，家贫，七岁入易州祥庆和班，习河北梆子，拜师秋官，工文武花旦。出科后广演于平、津、沪、汉及东北各地。与田际云、五月鲜、裘桂仙、元元红等同台献艺；与崔灵芝、芙蓉草等被誉为“梆子六草”。在北京曾入田际云之玉成班，并参与王钟声主持之新剧演出。他接受戏曲改良主张，在津埠结交南开学校新剧团；去沪观摩时装新剧，学习现代灯光布景。清宣统三年(1911)改小生与刘喜奎合作，并开始从事编导。他改编的《新茶花》、《黑籍冤魂》等，蜚声津门，被誉为“珠联璧合”。民国二年(1913)，二人先后晋京，韵谱专司编导艺事，除演出《新茶花》之外，又编导了《电术奇谭》等剧，公演于第一舞台，轰动京都剧坛。民国三年，组建并主持奎德社。直至民国二十六年解散。该社多青年女伶，如鲜灵芝、张蕴馨、秦凤云、李桂云等，均受其调教提携而成名，有“桃李满门”之誉。杨韵谱编写、改编(包括与人合作)本戏六十余部，导演并负责布景设计之本戏有一百二十余部，且多为二本以上之长剧。其中，有反映当代生活的剧目如《二烈女》、《荆花泪》、《战地之花》、《家庭祸水》、《啼笑因缘》等；《聊斋》及历史故事、剧目编写的本戏如《细柳娘》、《庚娘》、《十五贯》(着时装)、《梁武帝》、《绣囊记》、《呼延庆出世》等；还有据电影及话剧改编的如《渔光曲》、《姊妹花》、《满江红》、《恩怨缘》、《仇大娘》、《一元钱》等；改编外国名著的剧目有《少奶奶的扇子》、《茶花女》、《复活》等十余部，其中还有反映俄国十月革命的故事的《党人魂》。“七七”事变后，杨出任庆乐园经理。至1950年后，受聘于中国戏曲学校。1957年病逝。



李永平(1882—1958)　戏曲盔头技师。清光绪八年(1882)生于京郊顺义县羊坊村农民家庭。十六岁来北京廊坊头条同义盔头铺学徒。光绪二十六年庚子之乱，生意萧条回原籍务农。光绪二十九年应陕西巷德聚盔头铺邀请，任该铺师傅，负责盔头的设计和授徒传艺。在此之前，戏曲界定作盔头，均由纸活店兼为承做。李永平是京都首屈一指的技师，戏曲盔头以及旦脚头饰等方面的技术工人，大部出其门下。光绪三十二年又受聘于永聚盔头铺任技师。民国三十四年(1945)，应西草市一零八号聚顺盔头铺之约，任该铺技师。直至中华人民共和国成立后，1955年随同聚顺盔头铺，合入北京市戏曲盔头道具生产合作社。被定为本行业全市唯一的特级技术工人。1958年病故。

孟德云(1882—1962)　河北梆子演员。本名继云，艺名十二旦，河北省安次县葛渔

村人。八岁入京都德顺和习文、武花旦，从师王春德，与崔灵芝为同科师兄弟，科期未满，即随全班赴京东、京南、郑州、汉口、上海等地演出。清光绪二十四年(1898)北上来京，搭入玉成班，参加了“三草争荣”的盛会。此期间内，曾就教于十三旦(侯俊山)，得其真传，艺事大进。后又转搭义顺和，深得先辈花旦王义亭(佛动心)的指点，技艺日精，并随班进宫承应，声名日隆。清末改元，先后搭入庆寿和、同义和、群益社等班，均为班中中坚。得意之作有《珍珠烈火旗》、《汴梁图》、《双锁山》、《阴阳河》、《红梅阁》、《紫霞宫》、《蜜蜂记》等。群益社科班起后，被聘为教习。边教学边演出，至民国二十年(1931)之后即退隐，在京闲居至1962年，卒于京中宣武区铜法寺十八号宅邸。

张文斌(1883—1922)　京剧演员。名二琐。祖、父两辈均系旦脚演员。自幼从师李春福、贾立川，唱老生。倒仓后改拜罗寿山为师，学丑脚戏。清光绪二十六年(1900)后，搭入福寿班。其特点是善为人配戏，他曾参加王瑶卿《苏武牧羊》、《梅玉配》、《乾坤福寿镜》等新戏演出。民国四年(1915)汪笑侬进京演出《哭祖庙》、《党人碑》、《骂阎罗》、《献地图》等戏，也约他配演。他还参加了梅兰芳早年的一些新戏，如《木兰从军》、《邓霞姑》、《一缕麻》、《童女斩蛇》等。他是戏曲革新运动的推动者和参加者，他的丑脚艺术颇为王、汪所重，风格自然雅致，为罗百岁后之第一人。

许金修(1883—1939)　北方昆弋演员。直隶高阳县扁担口镇人。梆子班出身，后入昆弋班，工武丑，师邵老墨。嗓音清脆嘹亮，武功扎实，尤以矮子功闻名，绰号“草上飞”。入京后长期搭荣庆社，演于天乐园、同乐园等处。常演剧目有《偷鸡》、《盗甲》、《盗杯》、《闹昆阳》(饰郅君章)等，以代表作《冯茂盗瓶》和《义侠记》中武大郎的矮子功享誉一时。后离荣庆社，复入宝立社，演于京、津及河北乡间。民国二十五年荣庆社分裂后，侯永奎、马祥麟复组荣庆社，邀入班中，曾为侯永奎配演《三岔口》、《艳阳楼》等，并演出其他武丑戏，虽年过半百，走矮子仍健步如飞。民国二十八年病逝于天津。

迟月亭(1883—1964)　京剧演员、教师。工武生。祖姓尉迟，后简姓迟，谱名振海，又名亮。祖籍山东蓬莱，生于北京。出身梨园世家，祖父为清代“京腔十三绝”中的武生迟财官，父亲迟遇泉(春祥)。幼从崇富贵、丁俊练武功，又入小天仙科班，与谭小培、阎岚秋(九阵风)、张增明、鲍吉祥等同科。先从贾丽川、沈三元学老生，后专工武生，从杨隆寿学戏，以短打戏见长，如《花蝴蝶》、《白水滩》、《神州擂》、《蜈蚣岭》、《界牌关》、《武当山》、《四杰村》、《飞波岛》、《翠屏山》等。他身段边式漂亮，武打严谨火炽，翻跌轻捷勇猛。尤以筋斗冲出名。与钱金福、王长林、许德义共称为杨班中的“四大天王”。二十世纪三十年代曾于中华戏曲专科学校任教，傅德威、王金璐等得其教益；1950年应中国戏曲实验学校(后名中国戏曲学校)之聘，出任教师，柏之毅、张春孝、田中玉等为其学生。

王凤卿(1883—1956)　京剧演员。名祥臻，一名奉卿，字仁斋，北京人。江苏清河。工老生。其父王彩琳，字耀亭，艺名绚云，曾拜昆曲名小生谢甫玉门下学昆旦，不久即蜚声



菊坛。其兄王瑶卿，工旦脚；王丽卿，工旦脚。由于家庭影响，凤卿自幼喜欢戏曲，在其父的师兄田宝琳劝导并帮助下，与其兄瑶卿一起，开始向田宝琳学艺。初学武生，后从贾丽川、李顺亭学老生，得汪桂芬指点，以“汪派”老生著名。曾入清“升平署承差”。凤卿从艺生涯中，合作之人甚多，与王琴侬合演《朱砂痣》，与高庆奎、王琴侬合演《战蒲关》，与裘桂仙、陈德霖合演《二进宫》，与尚小云合演《芦花河》(《女斩子》)，与梅兰芳、姜妙香合演《牢狱鸳鸯》，与陈德霖、龚云甫合演《雁门关》。在与王蕙芳、陈德霖、龚云甫合演的《探母回令》中，饰杨四郎，于谭(鑫培)派风靡之际，独宗汪派，使人耳目一新。民国八年(1919)岁末，王凤卿以汪派传人演出《华容道》，与孙菊仙演出《渑池会》，余叔岩以谭派传人演出之《盗宗卷》同台奏艺，三剧蝉联，三派同台，被传为剧坛佳话。民国十七年，王凤卿与余叔岩、高庆奎被誉为“三大须生”之一。后因故一度辍演。他长期与梅兰芳合作，擅演《文昭关》、《取成都》、《朱砂痣》、《鱼肠剑》、《取帅印》等剧。中华人民共和国成立后，在戏曲实验学校(后名中国戏曲学校)任教。

郭际湘(1884—1938)　河北梆子、京剧演员。乳名五十，艺名水仙花，祖籍山东，生于北京。父为昆曲艺人。九岁入小天仙科班习艺，业师万盏灯(李子山)，习梆子文武花旦，兼习昆曲、京剧。出科后，搭入宝胜和，为主演之一。在该班得到十三旦(侯俊山)的提携和传艺，如《辛安驿》、《小放牛》均学自侯门。“跷工”一项获益精深，《画春园》一出，更深得绝技，踩跷开打(饰九花娘)二十分钟，或椅面椅背，或桌面桌角，终不着地，疾风电掣，闪展腾挪，技艺高超。十六岁，庚子事起，践约扬州、汉口一行，后又赴江南各地，一举唱红，逾四载返京。二十二岁被邀至津，并驰水路二次抵沪，两载返京。清光绪三十四年(1908)，独资组建鸣盛和科班，招收生徒一百名，班址在今宣武区韩家潭内。同年五月二十日由姚虎臣呈册报庙。该班造就出李鸣玉、张鸣才、李鸣美、霍鸣如、双鸣鸿等多名优秀人才，最为得意者当属于连泉。光绪末，搭入玉成班，在该班以唱梆子为主，兼及京剧。很少演昆曲。际湘号称四个五十，即乳名五十，会演梆子、昆曲、京剧各五十出。时社会上有“三旦一花”之说，即十三旦、毛毛旦、元元旦及水仙花。与当时四灵芝(崔、丁、李、任)交谊笃厚，互相切磋技艺。民国二十五年(1936)，因京中混乱，遂率全家返籍还鲁，在济南演出一段后，于民国二十七年故于济南。有侄二，一侄郭仲福，从业梨园，习武戏；一侄郭文龙，就学于群益社，习武戏。有孙女郭锦华，毕业于中国戏曲学校，习文武花旦。

吴　梅(1884—1939)　戏曲理论家、作家。字瞿安，一字灵鸩，晚年号霜崖。江苏长洲(今苏州)人。少年时即致力于诗词文曲，词得力于朱强村，曲得力于俞粟庐。十六岁即感戊戌六君子之狱，草创《血花飞》传奇，二十岁后陆续作《风洞山》、《苌弘血》、《轩亭秋》(悼秋瑾)诸剧，以及《奢摩他室曲话》等。清宣统元年(1909)参加南社，民国六年(1917)秋

受聘到北京大学教授古乐曲，其间收昆曲演员韩世昌为弟子。民国十一年秋到南京，历任东南大部、中央大学、金陵大学教授，开设曲学课程，培养出卢冀野、唐圭璋、王季思、浦江清、常任侠、程千帆等一大批名家学者。他亦是"紫霞曲社"的负责人。民国二十五年冬于苏州，收北方昆曲演员白云生为弟子，并传授《西楼记·错梦》、《桃花扇·题画》、《长生殿·偷曲》，教授韩世昌《桃花扇·寄扇》，又应白云生之请，谱成《桃花扇》中《投辕》、《抚兵》二剧。芦沟桥事变后，民国二十六年九月，避寇携家离苏州，辗转南京、武汉、湘潭、桂林、昆明，民国二十八年一月由昆明出发至大姚县李旗屯，病中尚为卢前所编《楚风烈》传奇题〔羽调四季花〕曲，与夏承焘寄书论"宫律"，十七日逝世。遗著甚多，主要有《奢摩他室曲话》、《顾曲麈谈》、《中国戏曲概论》、《元剧研究》、《曲学通论》、《南北词简谱》等。吴梅的第四子吴南青(1910—1967)，自幼在家庭的熏陶培养下，对昆曲曲律、歌唱都有相当造诣，并擅吹笛。曾在中国戏曲研究院艺术室工作。1958年调北方昆曲剧院艺术室任创作兼教师，参加《红霞》、《文成公主》、《生死牌》、《钗钏记》等剧的音乐创作、并参加《九宫大成南北词宫谱》的整理。1964年调河北省戏曲学校昆曲班任教。

陈墨香(1884—1942)　京剧作家。一名敬余，湖北安陆人。与王瑶卿为挚友，学戏宗王，能戏很多，尝与余玉琴、刘春喜等合演《能仁寺》、《探寒窑》、《虹霓关》、《破洪州》等剧。因熟悉戏曲舞台艺术，熟悉演员，所写剧本最能发挥演员的演唱特长。民国十三年(1924)起，为荀慧生编写剧本达五十余种；并为程砚秋、王玉蓉、高庆奎及评剧演员喜彩莲等编写剧本。他一生改编、创作的剧本共一百多种，主要有《钗头凤》、《鱼藻宫》、《元宵谜》、《香罗带》、《柳如是》、《霍小玉》、《红楼二尤》、《荀灌娘》、《勘玉钏》、《埋香幻》、《还珠吟》、《孔雀东南飞》、《艳云亭》、全部《玉堂春》、全部《儿女英雄传》、全部《棒打薄情郎》、全部《贩马记》、全部《孙夫人》、全部《英杰烈》等。他的文学根底深厚，所写剧词，典雅而又不落俗套，独具风格，自成特色。曾受聘于南京戏曲音乐院北平分院研究所任研究员，兼任中华戏曲专科学校戏曲改良委员会主任并任教。他的戏曲史论著述和笔记小说，有《墨香剧话》、《活人大戏》、《梨园岁时记》、《陈氏野乘》及与潘镜芙合写的《梨园外史》等。

李桂春(1885—1962)　河北梆子、京剧演员，戏曲教育家。原籍河北省霸县辛章村人。清光绪二十四年(1898)十三岁时，因家境贫寒，入河北省永清县刘靳各庄刘铁山创办的永胜和河北梆子科班学戏。工须生，因嗓音宏亮，起艺名"小达子"。出科后兼演京剧老生、武生，文宗孙菊仙，武宗黄月山。民国九年(1920)在汉口演出他根据河北梆子《扒皮拷》剧本改编的京剧《风波亭》时，李饰岳飞，欧阳予倩饰岳夫人，郝寿臣饰张保，被誉为三绝。民国十年后，长期演出于上海，创演出全部《宏碧缘》和三十二本连台本戏《狸猫换太子》，红极一时，有"活老包"之称。其间曾赴杭州、南京等地演出。他京、梆皆通、文武



兼备，嗓音高亢，做戏火炽，能戏甚多。京剧以《独木关》、《刺巴杰》、《请宋灵》、《风波亭》、《逍遥津》、《打金砖》等剧著称。河北梆子以《回荆州》、《蝴蝶杯》而享盛誉。1949 年应乡亲之要求在原籍创办了桂春科班（后迁至天津市河东区“达子楼”）。中华人民共和国成立后，应聘在戏曲实验学校（后名中国戏曲学校）任教。曾任天津市政协委员、河北省跃进河北梆子剧团副团长、河北省戏曲学校校长等职。1962 年病逝。其子李少春，京剧演员。

许德义（1886—1944）　京剧演员。工武净。北京通县人。父许荫棠，是著名的奎派老生。自幼入小福寿班学戏，练功刻苦，奠定了坚实的武功基础。无论是长靠，还是短打皆以雄健、勇猛见长。他演《金沙滩》的杨七郎，《百凉楼》的常遇春，《战宛城》的典韦，动作粗犷、凝炼，都非常出色；短打戏中以《嘉兴府》之鲍自安为其代表作，勾油白老脸，银发白髯，白绣花抱衣斜穿露膀，一口朴刀上下翻飞，甩起白髯空中飘洒，其勇猛、火炽名噪一时。许德义常与杨小楼配戏，如《战宛城》的典韦、许褚、夏侯惇，无论演哪一个角色都能尽职尽责，一丝不苟，与杨的配合非常默契。许德义性情倔强，演出中对自己要求十分严格。一次，他扮演《金沙滩》中的杨七郎，开打后，亮相时“垛泥儿”，正踩在地板夹缝上而未能站稳。下场后，他摘盔、卸靠、脱靴子，抄起二衣箱的箱板便朝自已的踝骨打去，然后洗脸、换衣，向旗包箱借了支“船桨”，一瘸一拐地走回了骡马市的长发客栈。并叫跟包的告诉程砚秋：“下回再演，我还是《金沙滩》!”



金仲仁（1886—1950）　京剧演员。名春允，北京人，工小生。满族，清宗室。世袭将军衔。自幼酷爱戏曲。曾从江耗子（绰号）学习小生戏数出。戊戌变法后，金仲仁曾入清室贵胄的法政学堂就读，攻习法学。辛亥革命骤起，金仲仁毅然投身梨园，粉墨登台，参加北京的各种演出活动。民国五年（1916）在第一舞台的大义务戏演出中，与王瑶卿、路三宝合演《得意缘》。从民国十四年起，常与荀慧生等合作，并与谭小培父子、孙甫亭、刘奎官、王连甫、张春彦、马富禄、曹连孝等联袂赴沪，载誉返京。民国二十一年，金仲仁参加于连泉组织的庆生社，和谭富英、张春彦、杨宝忠、吴铁庵、何雅秋、黄桂秋、赵绮霞、诸如香、阎岚秋、邱富棠、文亮晨、孙毓堃等同台奏艺。尤其与于连泉合作演出的《鸿鸾禧》，配合默契，深受内行与观众的赞誉和称道。在小生行当中，他长于做工戏偏重的文小生，是难得的扇子小生人才。他擅演的剧目有《九龙山》（饰杨再兴）、《雅观楼》（饰李存孝）、《悦来店》与《能仁寺》（饰安骥）等。



郝寿臣（1886—1961）　京剧演员。幼名万通，学名寿臣，原籍河北省香河县，生于北京一木匠家庭。七岁被“典身”从艺，随吕福善学花脸。未及半载，即以艺名小奎禄登台演



唱《锁五龙》，共学戏七年。期满典身，因倒仓而辍演，曾到德国兵营服劳役五年，但始终未忘唱戏。苦役生活结束后重新登台，终因嗓子倒得太苦，既非科班出身，又无名师提掖，在京津搭班不易，愤而浪迹江湖，走遍东北奉天、营口、哈尔滨以及烟台等地；散搭各班，边演边学边练功。在他三闯关东期间，得到了架子花脸阎宝恒、武生带架子花脸朱子久两位老艺人以及著名架子花脸唐永常的热心指点，技艺大进，终于自学成材。郝寿臣返京后，于清宣统三年(1911)起恢复用本名演出。他十分倾慕金秀山和黄润甫的表演艺术，自铜锤改工架子花脸后，致力学黄润甫的功架表演，但唱功能宗金秀山，终于把铜锤花脸的唱法化入到架子花脸的剧目中去，使自己的表演艺术卓然不群，逐渐形成“架子花脸铜锤唱”的独特风格，被观众誉为“郝派”。郝寿臣唱念无论发音吐字，或是酿韵行腔，都能根据人物的性格与感情而有所变化，耐人寻味；并创造出遏音、擻音、欻音、复沓音，把舞台上的艺术语言做到性格化、生活化，念白狠辣爽利，抑扬刚烈，犹如斩钉截铁，铿锵有力。表演做功上更是一丝不苟，或凝重洗练，或活泼洒脱，神态威猛，感情奔放，人物性格鲜明生动，能因戏不同，因人而异，把所扮角色演得分寸恰当，绝不雷同。他擅长的剧目有《李七长亭》、《专诸别母》、《盗御马》、《瓦口关》、《连环套》等剧，尤以《青梅煮酒论英雄》、《野猪林》、《逍遥津》、《除三害》等剧著名，有“活李七”、“活孟德”、“活周处”、“活鲁智深”之称。中华人民共和国成立后，郝寿臣献身戏曲教育事业，曾任中国戏曲学校教授、北京市戏曲学校第一任校长，教授剧目有《黄一刀》、《刺王僚》、《沙陀国》、《醉打山门》、《黄金台》等多出。学生有孟俊泉、王福来、马永安、孟宪达、王文祉等。知名弟子有樊效臣、王永昌、袁世海、周和桐等人。郝寿臣逝世后，北京戏校为他整理、编写、出版了《郝寿臣演出剧本选集》、《郝寿臣铜锤唱腔集》、《郝寿臣脸谱集》、《郝寿臣传》、《郝寿臣表演艺术》等书。

杜元庆(1886—1969)　河北梆子演员，教师。顺天府大兴县采育村(今属北京市)人。九岁考入通县马驹桥镇科班。十五岁出科，入义顺和，于清光绪二十七年(1901)随崔灵芝、薛固久、范福泰、叶春善赴东北哈尔滨、吉林及海参崴等地演出，以武须生行当应工。戏路、风格宗法孙佩亭。唱腔激越，身段爽利，更以腰腿功见长。傍金钢钻(王莹仙)唱老生。三十二岁后，由于嗓音渐衰，遂将大部精力致力于授徒传艺。先后收蔡云凤(女须生)、李桂云(女青衣)、韩月樵(女，武须生)、刘桂红(女，文武须生)、刘桂喜(女，花旦)。由于杜之严教，大部分已成名家。日寇侵华，隐居务农。中华人民共和国成立后，至新中华河北梆子剧团学员班任教，共培养三届学生，凡二百余名，被称为“受人尊敬的好师父”。1969年因病告退，当年在京谢世。



徐凌霄(1886—1971)　戏剧研究家、理论家。谱名仁锦，一名彬，字云甫。笔名烛尘、一尘、徐彬彬、凌霄汉阁主。原籍江苏宜兴，寄籍直隶宛平(今北京)。曾在山东高等学堂读书，后入京师大学堂学土木工程。爱好戏曲，对京剧、昆曲、高腔、梆子均有研究。业余常演出京剧，兼事外国戏剧研究。青年时开始为报刊撰写戏曲评论文章。三十岁时，上海《时报》聘为特约通讯撰稿人，曾写文抨击袁世凯称帝。当时与黄远生、邵飘萍合称为"撰述界三杰"。民国七年(1918)，与邵飘萍共同创办《京报》，成为五四时期舆论界的前驱。并主编《小京报》，发表有关戏曲的诗文。二十世纪三十年代初，主编天津《大公报·戏剧周刊》，并为天津《益世报》等副刊撰稿。文笔简洁，立论精辟，颇多创见。民国二十年，南京戏曲音乐院北平分院研究所聘他担任研究工作。次年任《剧学月刊》主编，每期均有专文及他校订的戏曲剧本发表。同时在中华戏曲专科学校任教。经常著文发表于当时北平出版的《世界日报》、《世界晚报》、《实报》、《新民报》、《立言报》、《立言画刊》。论著有《皮黄文学研究》、《京剧词典释例》、《记"程"》等。

王琴侬(1887—1933)　京剧演员。名文，字桐君。其父为安华主人王仪仙。原籍浙江山阴。幼年入田宝琳门下习青衣，嗓音甚佳，因家庭环境优裕，故不常登台。陈德霖深爱其才，认为他的嗓音条件在当时为京华第一，便将自己的拿手戏《武昭关》、《二进宫》、《孝义节》等唱功重头戏传授给他，故王琴侬亦为陈门弟子。民国元年(1912)，田际云首倡"正乐育化会"以代替旧的精忠庙，王琴侬也积极参与并有所建树，因此在戏剧界颇有声望。平生善交际，喜绘画、书法，当年的总统府凡有堂会戏，王琴侬经常周旋于其间。



周瑞安(1887—1942)　京剧演员。原籍湖北武昌，生于北京。其父为清末梆子老生周如奎。自幼随父练功，后入其父与郭宝臣合办的义顺和班学武生。曾随班到河南、山东、上海等地。周瑞安嗓音清脆，武功精深，演武生戏宗杨小楼，所演《长坂坡》、《艳阳楼》、《潞安州》、《冀州城》、《金钱豹》等戏颇具杨派风范。他的腿功极好，人称"周一腿"。民国初年(1912)，搭崔灵芝组建的民众乐园多年。民国十二年搭高庆奎组建的庆兴班，为该社的当家武生；二十世纪三十年代，金少山在北京组建松竹社，任当家武生，所演《连环套》及《白水滩》等短打戏均有独到之处，深受观众好评。

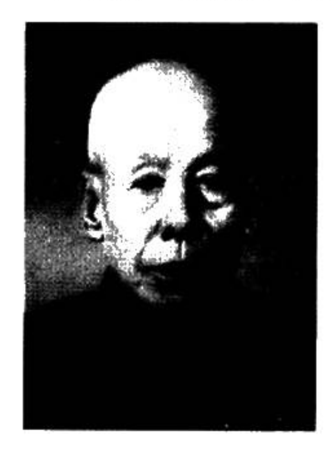


范宝亭(1887—1946)　京剧演员。工武净。北京人。著名武净范福泰之子。幼年坐科福寿班。精于摔打翻扑的花脸戏，兼工靠戏、短打戏。《通天犀》的青面虎、《青石山》的



周仓、《竹林计》的余洪、《打瓜园》的郑子明、《白水滩》的青面虎、《无底洞》的猫神、《骆马湖》的何路通，均称绝活儿。表演风格迅捷威猛，武打凶狠矫健，咄咄逼人。他在《竹林计》中饰演余洪的“三张半”高空“云里翻”，在《五人义》中饰演大校尉的“硬锞子”等难度高的翻跌技巧，使人观之怵目惊心，有“铁人”之号。杨小楼常演出的《艳阳楼》、《贾家楼》、《赵家楼》，均由范宝亭佯以武技。他与杨小楼、何佩亭、迟月亭同被誉为“一楼三亭”。《取洛阳》一类的架子花脸戏，他也时有演出。他还经常参加新剧演出，如程砚秋排演的《荒山泪》、《陈丽卿》，高庆奎排演的《史可法》、《煤山恨》，朱琴心排演的《如是活佛》，尚小云排演的《娘子军》、《湘江会》、《青城十九侠》、《摩登伽女》，郝寿臣排演的《桃花村》等范均参加演出，后在尚小云兴办的荣春社科班任教。其弟子最出名者有刘奎官，厉慧良，景荣庆亦得其教益。

杭子和(1887—1967)　京剧鼓师。原名学均，满族，北京人。自幼爱好京剧，参加“华夏正声”票房学习场面，后拜鼓师沈宝钧为师，十六岁加入鸿庆班，为武生沈华轩司鼓，



正式为专业鼓师。青年时期曾为鸿庆班、玉成班、小吉祥等班打官中鼓，无论生、旦、净、丑，文戏、武戏都能打。先后曾为汪桂芬、田雨浓、瑞德宝、刘鸿声、德珺如、黄润甫、金秀山、龚云甫、高月秋、李连仲等司鼓，经过不断的舞台实践与钻研，艺业精进，尤其对老生戏路有精细的研究。对于同一剧目，他熟悉不同演员的戏路与特点。从二十七岁起，除一度为梅兰芳司鼓外，专为老生戏司鼓，先后合作的演员有刘鸿声、王又宸、王凤卿等。民国九年(1920)前后应余叔岩邀请，与琴师李佩卿合作，与余叔岩搭挡二十余年之久。他博采众长，吸收谭鑫培鼓师李五和刘顺的技艺，丰富自己，对谭派戏路很有研究。所以，谭派、余派演员如谭富英、夏山楼主、孟小冬、王少楼、陈少霖、杨宝森等都曾邀他司鼓。在宝华京剧团与杨宝森、琴师杨宝忠合作，甚为默契，相得益彰。1960年到天津市戏曲学校任教。有杭子和口述，张奇墀整理的《司鼓生涯》一文在天津《剧坛》(双月刊)发表。

马凤彩(1888—1939)　北方昆弋演员。直隶高阳县河西村人。幼入丝弦子弟会，清光绪三十一年(1905)入昆弋庆长班，随陈之薐习昆旦，后专工武旦，代表作如《天罡阵》等，演于京南乡间。宣统三年(1911)出资与侯成章、侯瑞春、侯益才等合组荣庆昆弋班演于正定、保定各县。民国八年至十二年(1919至1923)间与韩世昌配演了《牡丹亭》、《翡翠园》、《渔家乐》、《连环记》、《白蛇传》、《金雀记》、《钗钏记》等。演出之余还为荣庆社内青少年子弟指导练功、说戏，高翔誉、侯书田等皆得其培养。弟子还有吴祥珍、冯惠祥、庞世奇等。民

国十七年十月随韩世昌东渡日本演于京都、大阪、东京等地，为韩世昌配演了《游园惊梦》的柳梦梅、《佳期拷红》的张君瑞等。并督导其子马祥麟学艺。民国二十六年在天津为荣庆社办昆曲科班，任主要教员。抗日战争爆发，科班遣散，护送学童返乡，遂在河西村家乡休养，未再回班参与演出。于民国二十八年十一月十七日病逝故乡。

章小山(1888—1966)　　京剧票友，教师。曾名晓珊、晓山。北京人，是二十世纪三十年代京汉一带京剧名票之一，曾被誉为"票友青衣之领袖"(《京剧二百年之历史》)，是票界中学王(瑶卿)之杰出人才。章小山是铁路局职员，业余常与名票南铁生、金仲仁、乐元可、包丹庭等合作演出，还曾和名演员言菊朋、程玉菁、王蕙芳等同台演出。他酷爱京剧，尤爱王派，所演剧目，除《贵妃醉酒》为郭际湘所授外，其他如《樊江关》、《十三妹》、《扈家庄》、《失子惊疯》、《四郎探母》都得王师真传。他学王"谈吐风韵神肖之处多，殊可贵者，不第能得王瑶卿晚年之趣，且能传其中年之奥妙"(《京剧二百年之历史》)。曾得"假王瑶卿"之称。1951年，王瑶卿介绍章小山到戏曲实验学校(后名中国戏曲学校)任教；曾教《贵妃醉酒》、《宝莲灯》等剧，并曾任校艺委会秘书等职，在剧本整理、戏曲研究等工作中作出了贡献。

世哲生(生卒年不详)　　京剧票友。爱新觉罗氏，汉姓金，内外行均尊敬他为金公爷。其祖上为清王朝贵胄。民国前参与北京各大票房艺术活动。民国二年(1913)樊棣生于崇文门外大街浙慈馆创办春阳友会票房，有姚增禄、吴连奎、张淇林、钱金福、鲍吉祥等一流好角前来教戏，世哲生拜姚增禄、张淇林为师，工武生长靠短打戏如《长坂坡》、《挑华车》、《连环套》等，为当年票界第一武生，并参与余叔岩、程砚秋的艺术活动。民国八年七月十八日，余叔岩的母亲六十大寿，在正乙祠祝寿，世哲生在《八蜡庙》中反串张桂兰。民国二十年"九一八"事变后，世哲生赴东北哈尔滨满铁任职。此后，即离开了北京。

李鸣玉(？—1924)　　京剧演员。鸣盛和科班出身，开蒙业师为王少楼。民国初年(1912)曾搭翊文社。民国十年复入崇林社，后又入承华社，为梅兰芳的老生搭档。梅兰芳夸他"嗓音越来越好，亮音很脆"。梅兰芳、杨小楼在民国十年首次公演《霸王别姬》时，李鸣玉扮演刘邦。李鸣玉为人老成，少梨园习气，高庆奎以唱配角而成正生，对李颇有启发。刻苦发愤，终有高庆奎第二之称。以二路老生而常演正工戏，《太白醉写》、《搜孤救孤》等戏，均有佳处。民国十三年病逝。

小荣福(生卒年不详)　　河北梆子女演员。工青衣、花旦。原籍沈阳，满族。清末，沈阳营口等地梆子盛行，女伶兴起，荣福习梆子青衣，初享誉辽东。清光绪三十四年(1908)赴津，民国元年(1912)秋与金玉兰、孙一清等先后应邀晋京，隶庆和成，演出于文明茶园等处，民国四年入奎德社。代表剧目有《双官诰》、《佛门点元》、《汾河湾》、《桑园会》等，有时亦演《小放牛》等花旦戏，她还在《新茶花》、《黑籍冤魂》等时装戏中扮演重要角色。她从艺以来，不依傍他人，独开生面，演唱有自己的风格。时人评其一句唱"故难为数折，枝枝节节而为之，然能于节拍板眼不差，有如大珠小珠落玉盘，又如北斗七宿，迹离神合，故非深于功

力不能为”。她的表演缠绵悱恻，气质典雅庄重，善演哀怨之剧。与小香水、金钢钻、张小仙被誉为“青衣四杰”，又有“秦旦大王”之称。

郭仲衡(1889—1932)　京剧票友。名权，北京人，以医闻名，但喜好戏剧，同贾洪林颇有交谊，戏学汪桂芬一派，他还是民国初年(1912)北京票房春阳友会的中坚分子，常在春阳友会彩唱，约在民国八年“下海”，擅长《完璧归赵》、《探母》、《文昭关》、《取成都》、《战长沙》、《华容道》、《白马坡》等剧。下海后长期与程砚秋合作，被称为“程砚秋的王凤卿”。郭仲衡的嗓音高亢净洁，唱腔雄劲苍茫，尤其适合于汪派特有的“脑后音”唱法，他同董俊峰合演的《断密涧》一戏，唱腔古朴大方，虽无惊人成绩，尚不失为平正通达。民国二十一年十二月卒。



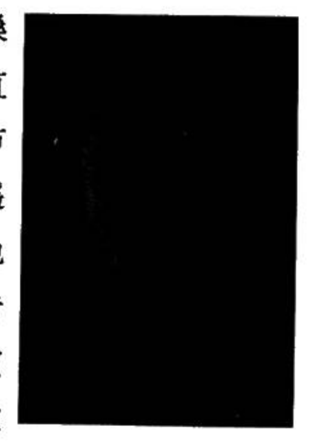
侯益隆(1889—1939)　北方昆弋演员。工净。河北省高阳县河西村人。幼年曾随获鹿县邵老墨学演昆净，功底深厚，擅演《嫁妹》、《芦花荡》、《通天犀》、《激良》、《别姬》、《清忠谱·鞭差、打尉》等剧。尤其擅演《封神榜·翻天印》之殷郊、《闹江州·夺鱼》之李逵、《精忠记·败金》之金兀朮等。他嗓音高亢响亮，圆转自如，一声“哇呀呀”连翻三层，震惊四座。行腔稳健，情绪激越饱满。民国五年(1916)率荣庆社在北京演出，与韩世昌、陶显庭、郝振基等俱享盛名。民国二十八年秋，在天津演出时遇水灾，困顿病死。有《火判》、《嫁妹》等唱片传世。

金少山(1889—1948)　京剧演员。名义，字仲义。北京人，满族。名净金秀山之子，幼年随父学艺，演出《父子会》等剧，崭露头角。拜名小生德珺如为师，但他更喜爱花脸，向师祖何桂山学《嫁妹》、《火判》等戏，又向韩乐卿、何通海、屈兆奎、刘永春学戏。成年后赴沪，在大舞台驻班，参加排演新戏和本戏，曾与林树森合演《孙庞斗智》，获得好评。民国二十五年(1936)，为梅兰芳配演《霸王别姬》之项羽，一鸣惊人。他的表演威风凛凛，叱咤风云，被誉为“金霸王”。民国二十六年来京，与陈少霖、李多奎等组建“松竹社”，以花脸挑大梁演出。在华乐戏院以《连环套》打炮；次日，演出头二本《草桥关》；第三日演出《清风寨》、《刺王僚》双出；第四日演出《遇皇后·打龙袍》，连日爆满，北京观众为之倾倒。金少山身材魁伟嗓音洪亮。铜锤、架子兼演，各具特色。演唱神完气足，声震屋瓦。与尚小云、孟小冬合演《大保国》时，三人同唱正工调，悦耳动听，精彩绝伦。与李艳妃的对唱节奏明快，感情充沛，被誉为“铁嗓钢喉”。他的念白吞吐有力，字字千钧。京白尤念得俏皮、活泼，富有生活气息。如《法门寺》的刘瑾，举手投足都摆出一副九千岁大太监的派头来，极见功力。金少山兴趣广泛，勇于革新，花鸟鱼虫无所不好。他借鉴花卉的颜色、形态，用于人物的造型。通过聆听“红子”(鸟)的鸣叫，创造了“节节高”的唱腔，用于《锁五龙》和《盗御马》



之中，用来表达人物激愤的心情。金少山技艺全面，能戏甚多，影响颇广。弟子有吴松岩、赵炳啸等。王泉奎、娄振奎亦宗其唱法。

高庆奎(1890—1940)　京剧演员。工老生。十三岁便登台演出，被认为是最有培养前途的京剧继承人。他喜好刘鸿声的唱法，以多种方式探求刘鸿声的吐字、发声、用力、用气之法，而且，认真研究了谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙各派艺术。他的嗓音宽亮，高昂激越，气足神完，在行腔方面，不恃嗓音条件好，直腔直调地喊唱，而是运用婉转多变、抑扬顿挫的演唱技法，强调力度和节奏的变化，更以拖长腔的特色，抓住观众。他善于演唱悲愤戏，《逍遥津》及"三斩一碰"(《斩黄袍》、《辕门斩子》、《斩马谡》和《碰碑》)是他的拿手好戏。他还擅演花脸戏，《连环套》、《探阴山》均受到好评。老旦戏《游六殿》、《掘地见母》效果亦好。他的文学水平很高，自己编演的《史可法》、《浔阳楼》很有艺术价值，他还编演过一些时装戏，这在当时社会条件下，是难能可贵的。他在京剧改革当中起到很大作用，成为前四大须生之一。高庆奎的演出很有特色，当时红极一时。民国八年(1919)，曾随梅兰芳赴日本演出。他的弟子有白家麟、虞仲衡、李和曾、宋宝罗及女婿李盛藻等。



言菊朋(1890--1942)　京剧演员。工老生。原名锡，号延寿，字菊朋。生于北京。蒙古族。其父为清末举人。菊朋幼年就学于清末陆军贵胄学堂，毕业后，就职于清理藩院与民国以后的蒙藏院。从小喜爱京剧，尤酷爱谭鑫培表演艺术，除十余年间利用一切条件观摩谭鑫培的演出、揣摩谭氏艺术真谛外，还常到"春阳友会"票房彩唱，与梨园界广泛交往，结交为谭鑫培配戏的演员钱金福、王长林，以及熟谙谭派唱腔的琴票陈彦衡。并不时向与谭合作最久的杨小楼、王瑶卿讨教，被誉为谭派名票。民国十二年(1923)，随梅兰芳赴上海，合作演出《探母》、《汾河湾》等戏，主演《战太平》、《骂曹》、《定军山》，深受沪上观众好评。后被蒙藏院新任上司以"请假唱戏，不成体统"为名，撤掉差事。后迫于生计，正式"下海"从事舞台表演艺术。由于刻苦、勤奋，技艺大进，被各戏班争聘。民国二十五年，与王幼卿组班赴上海演出；同年，搭双庆班与尚小云合演《汾河湾》、《林四娘》等剧目。翌年，与王幼卿、孙毓堃合组又兴社。民国二十七年，与徐碧云合组云庆社。被誉为谭派须生，享誉大江南北。四十岁以后，体力渐衰，嗓音发生变化，他根据自己嗓音条件，走精致纤巧、讲究韵味的路子，创出跌宕婉转，于朴拙中见华丽的演唱风格，世称言派。言菊朋受古典文学的熏染很深，有较好的文学素养，不仅能改戏、改词，还时而在刊物上发表剧评，《卧龙吊孝》中诸葛亮的祭文，即是他自己撰写的。他对声腔韵律亦颇有研究，能根据语音和声乐规律，正确、完美地处理字、声、腔、气、情的关系，使其唱腔苍劲圆柔富于变化，更好地表达真



切、细腻的人物感情，尤长于表达悲苦、凄凉之情。艺术上，他主张“必须求其神似，而不能求其貌似”。反对“死学别人的毛病”，反对“贬抑自己的天赋，去迁就人家的弱点”。不被一些人责之为“怪腔”的攻击所动。他个性耿直，不善交际，为人忠厚，不屈从于势力，因此晚境不佳。但他为京剧的丰富和发展，作出了不可磨灭的贡献。他有二子二女，长子少朋，工老生；次子小朋，别业；长女慧珠，工青衣花衫；次女慧兰，京剧演员。传人有张少楼、李家载、毕英琦、刘勉宗等。

余叔岩（1890—1943）　京剧演员。名第祺，原籍湖北罗田，生于北京。工老生。祖父余三胜，工老生，为道光时期北京“四大徽班”之一的春台班台柱。三胜第四胜，工净；余叔岩之外祖父沈天喜，工旦脚。叔岩父余紫云，工旦脚。余叔岩兄弟四人，除余第禄所从何业不详，余第福、余第祉均为梨园中人，同工老生。余叔岩自幼喜欢戏曲，九岁时，入姚增禄主办的科班学艺，出演于景春荣园及药王庙。初习短打武生，继学靠背武生，最后改学老生，对谭鑫培倾慕甚深，十四岁改入天津德胜魁科班，在天津被呼之为“小小余三胜”。其间因“倒仓”，一度充任袁克定的内尉官。后到北京参加春阳友会票友戏社。嗓音渐渐恢复后，即开始正式登台演出。余叔岩醉心谭（鑫培）派艺术，倾心揣摩，朝夕不辍。经人介绍曾拜谭鑫培为师，得谭亲授《太平桥》等戏，通过观摩谭的演出，又学会谭戏《桑园寄子》、《探母回令》、《战太平》、《定军山・斩渊》、《法场换子》、《当锏卖马》等十余出。他研究谭派已达殚心竭虑、如痴如迷的地步，不仅得到谭派神髓，且能根据自己的条件和体会，对谭派有进一步发展。他主张唱腔注意抑扬顿挫，身段注意阴阳向背，做派要讲叠折儿，要注意剧中人物身份。因而，他的做派简洁细腻，唱念表演看似平淡实则深邃微妙，给人以规矩、干净、漂亮、没有火气的精纯印象。二十世纪三十年代前后，被誉为北派四大须生首座，世称“余（叔岩）派”。余叔岩十余岁曾在牟德利唱片公司（“百代”前身）灌录《空城计》等唱片，后又录制了《沙桥饯别》、《伐东吴》、《状元谱》等戏。与杨小楼、张伯驹合演的《失街亭》以及他演唱的《托兆碰碑》，于北京福全馆拍摄成影片。他对音韵有很深的造诣，曾与张伯驹合作编写了一部《乱弹音韵》（后改为《京剧音韵》）。曾与梅兰芳一起，创立“国剧学会”。他演出极为认真，场面（乐队）上每个人的技艺，必先经他亲自审查方能登台演出。所擅剧目有《盗宗卷》、《问樵闹府》、《战太平》、《定军山》、《桑园寄子》等。先后收杨宝忠、谭富英、李少春、孟小冬为徒。临终前将部分遗产捐赠社会福利事业。民国三十二年（1943）病故。



姜妙香（1890—1972）　京剧演员。名汶，字慧波。原籍直隶献县（今属河北省）。父姜俪云（又名姜双喜），工旦脚，早年师事郑秀兰，与时小福是师兄弟。妙香八岁时，从谢双寿学青衣，后又从父亲的弟子诸如香之父诸秋芬、陈啸云（程砚秋的开蒙师）学戏，十二岁



登台，入宝胜和梆子班，与梆子老生小桂芳同台合演《桑园会》、《汾河湾》、《三娘教子》等大段唱功戏，颇受观众欢迎。后来投入田宝琳门下，历搭洪奎班、玉成班、长春班等，声名鹊起。经常与王凤卿、贾洪林、朱桂芳、杨小朵、黄润甫、龚云甫、许荫棠等同台演出。在长春班时挂头牌，唱大轴，以《玉堂春》、《三击掌》最为拿手。民国初年在三庆、广德楼演出，十八岁的姜妙香与刘鸿升、王凤卿被观众誉为“三绝”。二十岁时，因病嗓音转暗，在陈德霖建议、帮助下改习小生。开始从陆华云学《黄鹤楼》、《群英会》、《借赵云》、《镇潭州》等剧，后从茹莱卿学《雅观楼》、《石秀探庄》，同时向陈嘉梁学《琴挑》、《奇双会》，后来又拜冯蕙林、陈德霖为师。他文武昆乱不挡，尤其在《四郎探母》中所饰杨宗保，大段扯四门，整段满宫满调、神完气足的〔娃娃调〕，为后来者竞相仿效。长期与梅兰芳配戏，剧中小生，均由姜妙香充任，如《玉堂春》之王金龙、《白蛇传》之许仙等，与梅配合严密默契。他为人正直，热忱认真，谦虚和蔼，平易近人，在梨园界有“圣人”之誉。对于求教者，他毫无保留地倾囊相授，热心奖掖后进。他嗜养花卉，能书善画，以擅画牡丹著称。其弟子有江世玉、刘雪涛等。晚年执教于中国戏曲学校。

王又荃(生卒年不详)　京剧演员。原名士忻，又名幼泉，字逸园，署彝厂(音安)主人，出身于世家，先辈皆为达官显贵，世居北京，家资豪富。又荃毕业于汇文学院，喜吟诗词，善辨金石，精于书法，嗜爱京剧，初入遥吟俯畅票房，习武老生，曾演《挑华车》；后改小生，与程砚秋、郭仲衡、余叔岩同在春阳友会演唱。他胸有文墨，举止潇洒，仪表脱俗，富书卷气，“下海”后与程砚秋合作，任当家小生。早期“程派”新戏中的小生脚色，几乎都是由他首演的，如《龙马姻缘》的马骏、《花筵赚》的温峤、《鸳鸯冢》的谢招郎、《赚文娟》的秦少游、《金锁记》的蔡昌宗、《青霜剑》的董昌、《碧玉簪》的赵启贤等，确有红花绿叶之妙。后又佐新艳秋、杜丽云演唱，搭高庆奎、言菊朋之班，在小生行中属上选之材，颇负时誉。但老境不佳，生活窘迫。

李峰元(1890—1974)　河北梆子演员。艺名二宝红，原籍北京顺义县人。九岁入大兴县礼贤村广兴和河北梆子广金科班学戏，工须生。出科后演出于京郊诸县。民国二十年(1931)于通县搭入北京群益社，随该社进京安居。曾一度与王莹仙(艺名金钢钻)合作演出。民国二十六年后因战乱弃艺营商，摆地摊卖火柴、肥皂。1949 年中华人民共和国成立后参加王益禄主办的同益社演出。1951 年参加丹声社。1953 年随第三届赴朝慰问团为志愿军作慰问演出。1954 年参加北京市第一届戏曲观摩汇演，获演员三等奖。1959 年奉调到北京市戏曲学校任教。1974 年病故。

卧云居士(1891—1944)　京剧票友。原名爱新觉罗·毓铭，字静尘，号子敬。满族，北京人。青年时代就读于贵胄学堂，因喜爱皮簧，对老旦演员龚云甫尤为崇拜，曾拜为师，



常到九城票房演唱，并和言菊朋共同切磋技艺。卧云居士文化修养高，嗓音条件好，唱腔清脆甜亮又有韵味，颇得龚云甫之三昧，因此而受到梨园行重视。龚云甫因年老不常出演，卧云居士应时而出，经常演出于前门外第一楼。他演的《断后》、《六殿》及《钓龟》等，不仅唱功不逊于龚，且在表情、白口上能够弥补老旦行的某些不足。约在民国十五六年(1916—1917)正式“下海”，曾先后与梅兰芳、言菊朋、时慧宝等人合作。其常演剧目有《徐母骂曹》、《母女会》、《太君辞朝》、《托兆哭灵》、《遇后·龙袍》、《岑母归汉》、《沙桥饯别》等，卒于民国三十三年。

朱桂芳(1891—1944)　京剧演员。幼名庄儿，小名柱儿，亦名小四十。原籍江苏苏州。生于北京。工武旦。桂芳出身于梨园世家，其祖父名朱小喜，工武旦。其父名朱文英，生于清咸丰十年(1860)四月十七日，小名四十，工武旦。与茹莱卿为师兄弟。光绪中叶，常搭四喜班演出，经常合作者有俞菊笙、麻德子、张淇林等。幼年从父学艺，十多岁即入宫承差，为清内庭供奉最后一人。桂芳扮相俊美，武技精绝，以出手功夫稳准、利索而著称。不足的是嗓音太低，表情略显板滞，不适于演活泼天真、感情丰富且多变化的花旦角色。民国十一年(1922)参加梅兰芳班社演出，兼演武旦、贴旦。擅演剧目有《泗州城》、《盗仙草》、《百草山》、《娘子军》等。文英的弟子有九阵风等。文英有二子，除桂芳外，另一子名湘泉，工武生。湘泉子盛富，工武旦。朱文英曾为清内廷供奉。

王蕙芳(1891—1952)　京剧演员。工旦。字湘浦，祖籍安徽潜山，生于北京。其父王怀卿(艺号“王八十”)，系清末著名武生演员。兄王永利学武生，后改武净。王蕙芳幼年随父练功，后师事朱霞芬、秦稚芬、陈德霖，亦受教于路三宝、陆杏林，并与梅兰芳、朱幼芬同时拜吴菱仙为师，在青衣、花衫、花旦各行均打下了基础。王蕙芳的嗓音清亮，扮相秀丽，动作飘逸大方，做工不温不火。初登台与贾洪林合演《游龙戏凤》即著声誉。转搭宝盛和班，曾与杨小楼同台，时北京文明茶园落成，又受俞振庭之约，与刘鸿升合演《乌龙院》等戏。第一舞台建成，与王凤卿合演《武家坡》、《汾河湾》等剧。此后转演于上海、南京等地，一度与梅兰芳齐名，有“兰蕙齐芳”之誉。王蕙芳性格刚直，为人豪爽，曾将家传剧本《女起解》、《樊江关》、《荀慧娘》分赠于王瑶卿，梅兰芳。平时常为弱者打抱不平，被人称为“黄天霸”。王蕙芳中年因嗓音失润而脱离舞台。业余擅长绘画，以画兰草而闻名，受业于画师陈敷民。又喜饲养鸣禽，遇珍品即以巨资购之。其妻为王琴侬妹，早亡，后续妻梅雨田次女。



马良正(1892—1943)　京胡制作技师。马良正胡琴铺的创建人。出生于北京广安

门外莱户营农民家庭。清光绪三十一年(1905),经人介绍到琉璃厂文盛斋胡琴铺当学徒工,出师后,于宣统三年(1911)在东琉璃厂东口、立店开业。他革除了琴杆上的三层顶,把原来琴杆的尺码加粗放大,琴筒缩短,增大直径,从外观到音质音量趋于完美。著名琴师徐兰沅、杨宝忠、王少卿等所用都订作马制胡琴。他还与被誉为琴师始祖的孙佐臣交往甚密。马之传人,除长子马文元,尚有史善朋、傅历山、施子云等七名。民国三十二年(1943)病逝于北京。

魏庆林(1892—1961)　　北昆演员。河北省高阳县人。十二岁入本省获鹿县的翠丰和班,向郭蓬莱学艺,先工弋腔花脸,后拜醇王府名师徐廷璧,改学昆曲老生。在冀中一带演出,颇负盛名。民国十年(1921)进入北京,先后参加荣庆社、祥庆社等班,与韩世昌、陶显庭、白云生等著名昆曲演员合作,在南北各大城市演出,很受观众欢迎。1949年,参加北京人民艺术剧院及中央实验歌剧院工作,担任民族舞蹈教师;1957年北方昆曲剧院成立后,担任昆曲教师和艺委会委员,并兼后台主任,经常参加演出。他嗓音高亢醇厚,做功稳练,擅演剧目有《长生殿·弹词》、《千忠戮·草诏、打车》、《寻亲记·认子》等,是继北昆名宿陶显庭、郝振基之后的主要老生传人。他为人忠实淳朴,不争名利,工作一贯勤恳认真,教学满腔热情,对学员关心备至,是一位很受推崇的优秀教师,一生为昆曲事业做出了优异成绩。1961年在北京病逝。

李春林(1892—1973)　　京剧演员。天津杨柳青人。幼入著名小生陆华云主办的"长春班"学艺,工京剧老生。出科后曾搭班演唱,能唱唢呐腔的《龙虎斗》,嗓音苍劲高亢。他性情温厚,古道侠肠,助人为乐,很受同业的拥重。他能多识广,精通京剧各行,青年时代显示出管理剧团及舞台监督方面的组织才华,遂扬其所长逐渐脱离粉墨登场而专事剧社管理工作。数十年间,曾先后任余叔岩、梅兰芳、李世芳等剧社管事兼舞台监督。他辅佐梅兰芳近四十年,与梅建立了深厚的情谊与事业上的默契。从"梅派"剧目的创编整理,到角色的辅导排练、舞台演出的监督,乃至剧社的经营管理,无分巨细,莫不悉心操持,恪尽职守;在不断实践中,积累了丰富的管理经验,成为一名深乎众望的艺术管理家。与姚玉芙、姜妙香、徐兰沅、王少卿等,同为梅氏事业上的"左膀右臂",为梅派艺术的繁荣发展,作出了重要贡献。与李玉安、乔玉林、高登甲等被誉为"京剧界四大管"。晚年曾为北京市戏曲研究所研究人员。弟子有杨宝忠、宋继亭、韦三奎等人。

徐兰沅(1892—1976)　　琴师。北京人,祖籍江苏苏州。出身于梨园世家。祖父徐承瀚,号文波,工小生,曾搭程长庚主持的三庆班演唱。父徐宝芳,亦工小生。徐兰沅八岁开始学戏,生、旦、净、丑各行都学过,因条件限制,嗓音欠佳,改学文武场面,除精于操琴技艺外,又向当时著名鼓师沈宝钧、王景顺、刘顺等问艺,成为"吹打拉弹"无不谙熟""六场通透"的高手,又被称为"胡琴圣手"。清宣统二年(1910)开始登台,为著名青衣吴彩霞操琴,后为谭鑫培操琴伴奏,直至谭谢世。民国十年(1921)梅兰芳赴港演出,约徐为之操琴。从



此梅、徐同台合作，共度二十八年。在徐辅佐梅兰芳的过程中，不仅与梅共创新腔，还不断以创新的“过门”与“小垫头”，优美和谐地为梅“托腔”，对梅的演唱起到烘云托月的作用。徐兰沅的琴艺具有简洁纯净、潇洒不群的风格。梅兰芳华丽妩媚的唱腔，配以他入神动情的胡琴，珠联璧合，相得益彰，令人称绝。1960年，徐兰沅应聘出任北京市戏曲学校副校长，又兼起教学重任。他的得意高足很多，堪称桃李满天下，像李慕良、杜奎三、唐在炘、陈涵清、黄天麟、李德山、姜凤山、虞化龙、蔡俊、燕守平等，均是操琴高手，驰名于各地京剧团，他们的再传弟子，也许多知名于世。

金玉兰(1893—1916)　河北梆子女演员。工青衣、花旦，兼武生、净。原姓张，字素云，天津南皮人。十三岁拜回族金姓者习艺，不久便名声大噪。民国元年(1912)，受俞振庭之邀来京演出。在京搭双庆班，与刘喜奎、鲜灵芝成鼎足之势，并称为“三大金刚”，为“花衫五霸”之一。玉兰长身玉立，貌丰润，举止活泼。唱、做、念、打兼长。其演唱声腔变化丰富，融皮簧、大鼓、时调小曲于一体。表演更为出色，演武戏时，边翻跌扑打边唱，音不失色，悠扬如故。演出剧目有《辛安驿》、《十八扯》、《鸿鸾禧》、《翠屏山》、《刺巴杰》以及时装新戏《新茶花》等。民国五年，因暴病去世，年仅二十三岁，未婚。

杨绍萱(1893—1971)　戏剧理论家、作家、史学家。河北滦县人。毕业于北京师范大学教育系。曾任绥远中山学院院长、北平师范学校校长、天津法商学院和北京中国大学教授。曾参加过进步学生运动，后投身抗日救亡运动。1938年到延安，1940年加入中国共产党、中央党校研究员。1942年延安文艺座谈会后，调任延安平(京)剧研究院院长、中央法律委员会委员。1943年参加主持京剧《逼上梁山》的创作，由齐燕铭执行导演，中央党校俱乐部演出。演出后收到毛泽东主席对这出戏给予赞扬的信。1944年被选为陕甘宁边区劳动英雄。中华人民共和国成立后，任文化部戏曲改进局副局长、艺术局副局长，兼任《新戏曲》月刊编委。1954年调任北京师范大学历史系教授。他是早期戏曲改革运动的领导人之一，对戏曲、历史、金石文字、法律均有较深研究。曾编写《中国古代发展史略》、《中国戏曲史》及中国古代史、戏曲史方面论文多篇，也曾编过《新大名府》、《新白兔记》、《新天河配》等多种京剧剧本。

吴明瑞(1893--1972)　河北梆子琴师。原名吴云瑞，祖籍山西，落户于直隶通州(今北京通县)马驹桥村。十一岁入马驹桥河北梆子子弟会学拉板胡。十六岁时，经人介绍拜著名河北梆子琴师李宝林为师，为其高足。十八岁时，开始为崔灵芝拉板胡。清末民初，女演员进京后，吴明瑞为金钢钻、小香水、秦凤云伴奏。中华人民共和国成立后，参加群声河北梆子剧团，并任副团长，为珍珠钻等主要演员伴奏。“文化大革命”中被迫害离团，1972年含恨辞世。

韩海亭(1894—1942)　河北梆子演员。艺名海棠花,乳名小鸽子。北京人,祖籍不详。学梆子文武花旦,艺成后留在三乐大班,取名三蝶。自正乐社(三乐班所改)解体后,即随孙佩亭处搭班。中华民国三年(1914)后搭入群益社,与白牡丹(荀慧生)同为该班主演。其时亦授徒如董氏三姐妹(兰亭、兰香、兰舫)、陈秀清(桂灵芝)等。演出剧目不下百出,主要为文武花旦戏。梆簧皆擅,文武均能,跷功极好,对女伶影响极大。群益社解体后,随班(复出)演出于京东各县。民国二十五年前,即脱离舞台,以授徒为业,奈已染上烟癖,财力枯竭。民国三十年妻子受饿而亡。民国三十一年贫困交加,倒毙于新世界(万明路)旁。徒桂灵芝殓葬。

赵佩云(约于1894—1945)　河北梆子女演员。艺名小香水。原籍直隶宝坻县(今属天津市)。幼随继父习艺,工青衣兼老生、小生。登台演出后,活动在天津、奉天(今沈阳市)等处,先后与小达子(李桂春)、还阳草(杨韵谱)、李吉瑞、魏连升同台奏艺。后不幸染天花而落麻面,遂专工老生。魏联升收其为徒,联袂演出。中华民国元年(1912)进京,首演于中和戏园,再演于三庆、广德楼、庆乐等园。先后与刘喜奎、小菊芬、杜云红、张小仙、金钢钻、鲜灵芝、张喜芬、于紫云、宋凤云、卢月霞等京、梆女伶合演。在中和园与小菊芬同为头牌演员,被誉为"青衣四杰"之一,她"无戏不工,尤擅悲剧,"老生戏"台步广阔,气象华贵,音尤悲壮"。她主演的《拾万金》"极一时之盛况",有"秦腔泰斗"、"青衣大王"之称。赵佩云曾二次嫁人为妾,均遭遗弃,加上吸毒恶习,使身心受到极大摧残,不到四十岁已百病缠身,艺事锐减,生活拮据,孤身一人,晚景凄凉。民国三十四年被戏园解雇,赴东北谋生途中又被日本侵华军以防传染病为由,驱赶下火车,丢弃在军粮城车站而死。



梅兰芳(1894—1961)　京剧演员。工旦。字畹华,原籍江苏泰州。出生在北京李铁拐斜街梅宅。在五十余年的舞台生活中,精心钻研,勇于革新,创造了众多优美的艺术形象,发展和提高了京剧旦脚的演唱和表演艺术,形成一个具有独特风格的艺术流派,世称"梅派",深受国内广大群众的喜爱,并在国际上享有盛誉。梅兰芳的艺术成就对现代中国戏曲艺术的发展起到了承前启后的作用。祖父梅巧玲(1842—1882)为京剧名旦。"同光十三绝"之一。父梅竹芬(1872—1898)为京剧旦脚演员。母杨长玉(1896—1908),是著名武生杨隆寿之女。伯父梅雨田(1865—1912),是与谭鑫培长期合作的著名琴师。梅兰芳父母早亡,由伯父梅雨田抚养成人。梅兰芳八岁开始学戏,九岁从名旦吴菱仙学唱青衣。清光绪三十年(1904)农历七月初七,十岁的梅兰芳第一次登台,在广和楼串演昆曲《长生殿·鹊桥密誓》里的织女。光绪三十四年搭喜连成(后改富连成)班演出。民



国二年(1913)与王凤卿首次到上海丹桂第一台演出《彩楼配》、《玉堂春》、《武家坡》,民国三年末梅兰芳再次赴上海演出,盛况空前。民国二年下半年编演了时装戏《孽海波澜》、《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》。民国四年编演了古装新戏《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》。后来又继续编演了《天女散花》、《廉锦枫》、《麻姑献寿》、《洛神》、《西施》、《太真外传》等古装新戏以及《霸王别姬》、《凤还巢》等新戏。还整理演出了传统剧目《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《二堂舍子》、《春秋配》以及昆曲戏《思凡》、《奇双会》、《金山寺》、《断桥》等剧目。民国八年和民国十三年两次应邀去日本演出,受到日本人民的友好欢迎。民国十八年应邀赴美国演出,受到美国各界人士的热烈欢迎与高度评价。此行结识了美国知名的艺术家如卓别麟、保罗·罗伯逊等人。民国二十年"九一八"事变后,梅兰芳自北平移居上海,在上海排演出《抗金兵》、《生死恨》等剧。民国二十四年梅兰芳应全苏对外文化协会的邀请去苏联,在莫斯科、列宁格勒两地演出。结识了世界闻名的作家和艺术家高尔基、托尔斯泰、斯坦尼斯拉夫斯基等人。还结识了萧伯纳、布莱希特和他的老师皮斯卡托尔。1937 年抗日战争爆发后,毅然蓄须明志,拒绝演出,一直坚持到抗战胜利。1949 年梅兰芳应邀参加第一届全国文学艺术工作者代表大会。中华人民共和国成立前夕,应邀参加第一届中国人民政治协商会议。中华人民共和国成立后,先后当选为全国人民代表大会代表、中国人民政治协商会议全国委员会常务委员、中华全国文学艺术界联合会副主席与中国戏剧家协会副主席,先后任中国戏曲研究院、中国戏曲学院、中国京剧院院长。1952 年在全国第一届戏曲观摩演出大会上,中央人民政府文化部授予梅兰芳荣誉奖。同年冬,出席了在维也纳召开的世界人民和平大会。1953 年梅兰芳参加中国人民赴朝慰问团,并任副总团长,多次作慰问演出。1955 年,中华人民共和国文化部、中华全国文学艺术界联合会、中国戏剧家协会联合为梅兰芳、周信芳举办了舞台生活五十年纪念活动,并举行纪念演出。文化部向梅兰芳颁发奖状,并为梅兰芳摄制戏曲影片《梅兰芳的舞台艺术》、《游园惊梦》等。1956 年 5 月,梅兰芳应日本《朝日新闻》社等团体的邀请,率领中国京剧代表团访日演出。1957 年 7 月国际舞蹈协会授予梅兰芳荣誉奖章。同年 11 月参加中国劳动人民代表团,赴苏联参加庆祝十月革命四十周年的庆祝活动。1959 年 3 月梅兰芳加入中国共产党。同年为向国庆十周年献礼,重新编排了《穆桂英挂帅》。

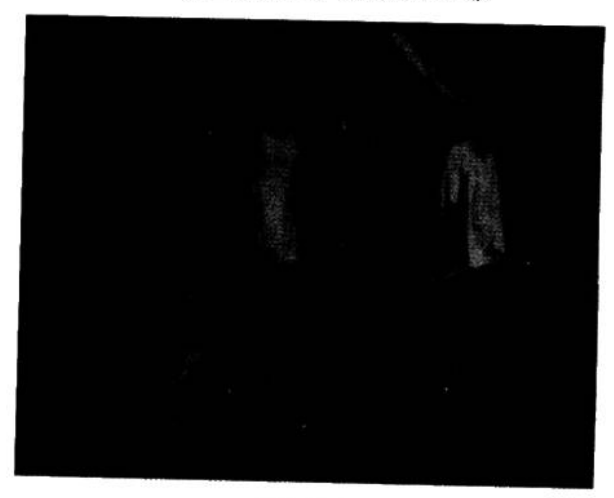
梅兰芳的艺术易学难工、博大精深,在国内外影响很大。他是把中国戏曲传播到国外并获得国际盛誉的第一个戏曲表演艺术家。他一生谦虚勤奋,爱憎分明,团结群众,关心同行。梅派艺术传人极多,著名的有李世芳、言慧珠、张君秋、杜近芳、梅葆玖等。



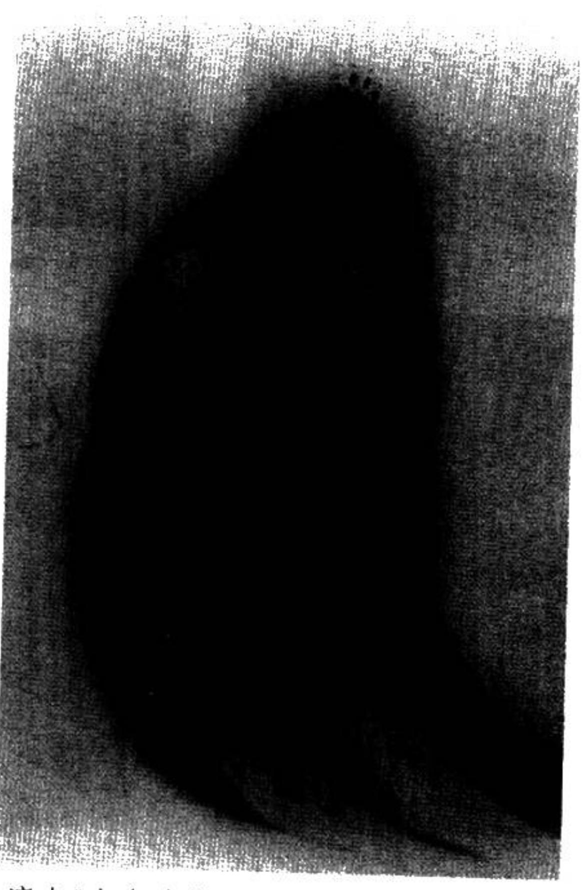
与开蒙老师吴菱仙合影



向吴菱仙学演的第一出戏《战蒲关》



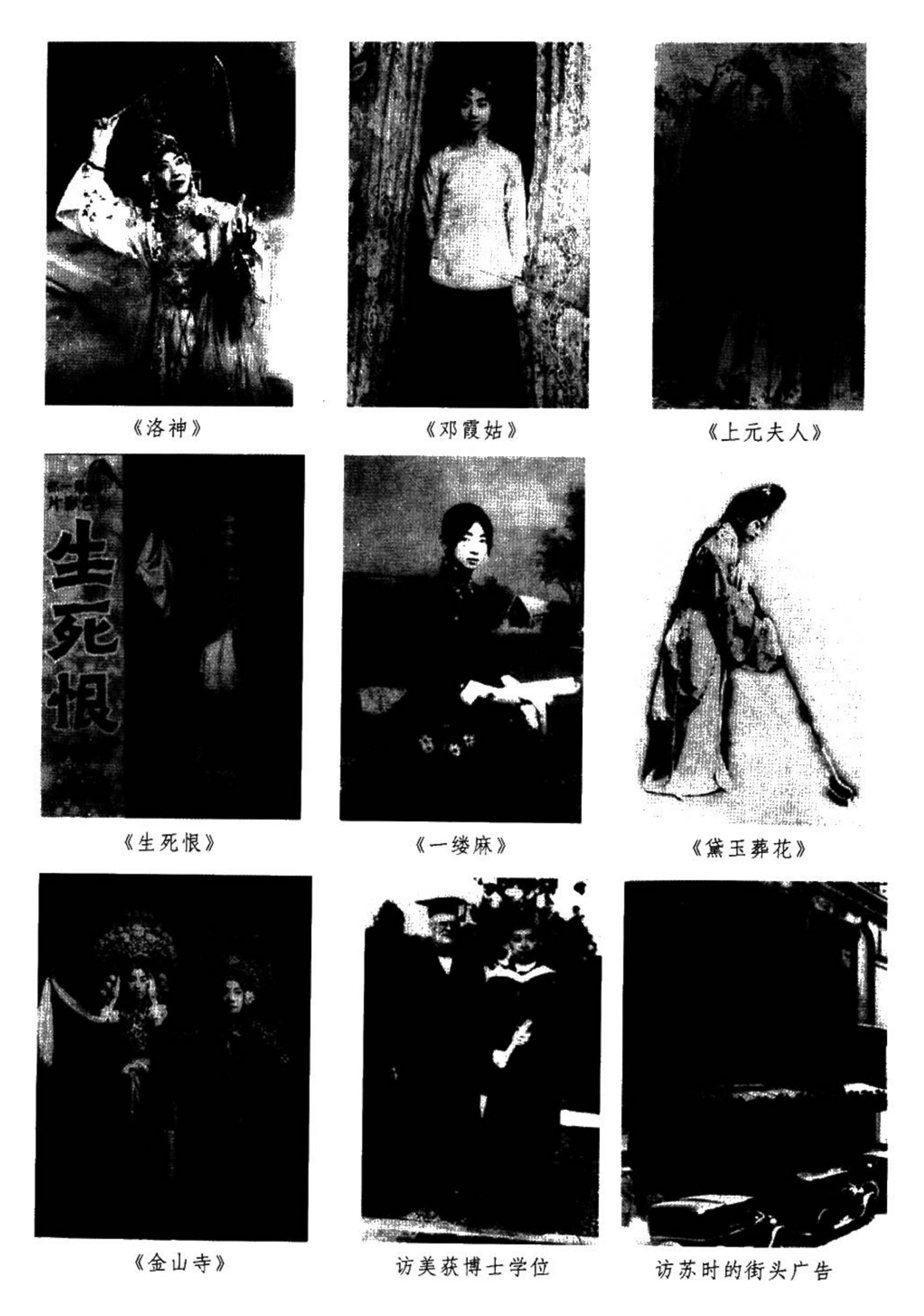
《思凡》



演出《太真外传》被选为“四大名旦”之一



《贵妃醉酒》



《洛神》　《邓霞姑》　《上元夫人》

《生死恨》　《一缕麻》　《黛玉葬花》

《金山寺》　访美获博士学位　访苏时的街头广告

刘喜奎(1894—1964)　河北梆子女演员，兼演京剧。名连奎。原籍直隶(今河北省)南皮，生于天津，名桂缘。七岁入梨园，习京剧武生、老生，后改习河北梆子青衣、花旦，更名喜奎。先后拜毛毛旦、小金钟、七盏灯为师。曾和周信芳(麒麟童)同台献艺。亦与尚和玉、李吉瑞、小达子(李桂春)联袂演出。中华民国二年(1913)进京，先后排演了杨韵谱编导的《新茶花》、《电术奇谭》、《铁血衫裙》等诸多新剧，演于三庆园，首开京师女伶演时装剧之先河。《戏剧新闻》举行第二届菊选中，刘喜奎当选"秦腔博士第一名"，其后连获"文艳亲王"、"坤伶十美"之首、"坤伶三杰"、"花衫五霸"等称誉。张勋、袁世凯等诸多权贵争相追逐刘喜奎，均遭拒绝。刘"律身极严，从不外出"(大同《豆棚瓜架》)。"门庭积峻，人不易干"(薑齐《与缪子君论刘喜奎》)。二十七岁时，为摆脱军阀显要无休止的纠缠，自择夫婿，与崔某完婚，同时谢绝舞台。二年后，崔某病逝。剧界同仁邀其复出，刘均婉辞。日本当局邀其赴日献艺，被喜奎拒绝。黎元洪派员劝行，刘执意谢绝。为全心志，她多次迁居，并改名换姓，隐居于市井之中。1949 年复出，到中国戏曲学校任教。翌年，任北京戏曲界女艺人联谊会主任。参加第一届全国文代会，并被选为委员。刘喜奎的艺术建树和正直、坚贞的品格，受到同行敬重。1964 年病逝。



雷喜福(1894—1968)　京剧演员。原名雷海峰，汉族。祖籍江苏。父母早逝，由姑姥姥收养。清光绪三十一年(1905)，叶春善创办喜连成科班，雷入科学艺，取名张喜福。先学青衣，又习武生，一年后改工老生，师从叶春善、萧长华、叶福海、蔡荣桂、谭春仲等。十四岁时恢复原姓。他入科不久即登台演出，出科后，效力三年，被聘为正式教师。为搭班唱戏，重新拜谭春仲，边演边教，马连良、谭富英、李盛藻、叶盛长、谭元寿等都受业于他。初搭尚小云、程砚秋、荀慧生的班社演戏，后又相继与金少梅、方连元、李盛藻、钟鸣岐、孟丽君、徐碧云、童芷苓、董玉苓等合作，享誉京、津、沪、济南、青岛。民国三十六年(1947)被邀至西安演出，又沿途西行，流落到迪化(乌鲁木齐)挑班唱戏。1950 年新疆和平解放，经军管会协助与安排，到兰州与当地剧团合演了十个月，于 1951 年 5 月到达北京，与家人团聚。1951 年 7 月 28 日，经萧长华推荐，被聘为戏曲实验学校(后名中国戏曲学校)教师。他能戏极多，尤擅念白和做工，节奏明快，表演细腻，认真备课，从严执教，不达规范决不罢休，并为学生示范演出。1951 年末，参加了为抗美援朝的义演，他主演的《失印救火》、《审头刺汤》，与贯大元、梁连柱合演的《搜孤救孤》等，可谓珠联璧合，受到观众和师生的赞誉。1952 年当选为宣武区人民代表，历任三届。1965 年冬退休，在家课徒。1968 年因病医治无效，于 11 月 18 日辞世。他的学生有朱秉谦、孙岳、童祥苓、萧润增、逯兴才、陈国卿、苏移、



金桐、冯志孝、李春城、徐宝忠、耿其昌等。

沈盘生(1894—1974)　北昆演员。浙江省湖州人,昆曲世家。祖父沈寿林在清同治年间搭大章班,光绪七年(1881)入聚福班,唱冠生兼穷生。父亲沈海珊唱花脸,叔父沈月泉、沈斌泉和沈顺福,分别唱小生、丑和老生。他自幼随大叔父沈月泉学艺,工小生,十四岁搭江南昆曲名班文金福演唱,直到三十岁嗓音失润,改任教师。1950年,应梅兰芳邀请来京,参加中国戏曲研究院音乐组工作。后调中国评剧院任教师。1956年11月,随文化部组成的北方昆曲代表团赴上海、苏州、杭州、南京等地,参加南北昆曲会演和巡回演出,兼任三弦伴奏。1957年6月,正式调入北方昆曲剧院,任昆曲教师兼导演,为院艺委会委员。他造诣深,戏路宽,能戏多,生旦净丑兼通。所教之《下山》、《借靴》、《花婆》、《小宴》、《梳妆·掷戟》、《寄柬》、《出猎·回猎》等,多为北昆失传或少演的剧目。通过教学,既传承了优秀剧目,又增进了南北昆曲艺术交流。他工作负责,教学认真。培养了王宝忠、韩建成(丑),满乐民、许凤山、马玉森(小生),洪雪飞、董瑶琴(旦),刘征祥、陈婉蓉(老旦)等一批演员。排练了大型传统昆剧《玉簪记》、《连环记》等,演出颇得好评。1965年退休南归,1974年病逝于苏州。

马阔海(1895—1936)　河北梆子演员。又名华亭,艺名小马五。原籍河北省沧州人,回族。幼随父学梆子,后进京投入王义亭门下,专工青衣。不久搭入宝胜和,又得花旦戏颇多。民国后相继搭入三乐班、九成班,与崔灵芝合组庆寿和并兼主演。民国三年(1914)搭群益社,民国五年搭正明社,与其兄马阔山(以相声演员入梨园,工丑行)切磋技艺,将鼓书、时调纳于《纺棉花》戏中歌唱,令人赏心悦目,一时成为都中的热门话题。《溪皇庄》中,他又进一步将河北的哈哈腔穿插于戏中,一时为都人争观,传为佳话。小马五受到前辈先贤郭宝臣、崔灵芝的提携,技艺精进,青衣戏、花旦戏均擅胜场,同时还演时装新剧,如《锯碗丁》、《枪毙阎瑞生》、《无头案》等,又移植了哈哈腔的《七人贤》、《白马寺》等。民国二十四年某日,在吉祥后台化妆时当场昏厥;翌年,逝于天津旧居。



陶玉芝(1895—1951)　京剧演员。其兄陶玉政,其弟陶玉树。陶氏三兄弟于清光绪三十一年(1905)先后入当时影响最大的田际云创办的小吉祥(即玉成)科班学艺,陶玉芝专工刀马旦。后曾在梅兰芳剧团搭班多年,演出遍及北京、天津、南京、上海、汉口等地。民国八年(1919)随梅兰芳赴日本访问演出。陶玉芝同时也是一位有较大影响的京剧艺术教育家,曾教授过一大批较有成就的京剧人才,如章遏云、李玉茹等。一些名门后代,如梅葆玖、尚长麟也向他学艺。由于长年劳累身染肺病,于1951年春回到北京,同年9月病故。其兄陶玉政生于光绪二十年,专工武花脸,以武功精湛,翻、扑、打、摔干净利索而著称。其弟陶玉树,专工武架子花脸,身材高大雄伟,其扮相功架精美。陶氏三兄弟不但在京剧舞台艺术上有一定造诣,而且在艺术教学上也有相当的成就;他们为人正直、艺德高尚,所以曾被

北京梨园界誉为“陶氏三雄”。

黄芝冈(1895—1971)　戏曲史、民俗学家。原名黄衍仁、字修德，曾用名黄素、黄伯钧。湖南长沙人。民国十一至十二年间(1922—1923)，曾参加中国共产党，在毛泽东创办的湖南自修大学附设补习学校任教员，并参与了当时建立粤汉铁路工会的工作和泥木工人大罢工。民国十三年，在何叔衡主持的《湖南通俗教育报》任编辑，致力于马克思列宁主义思想的传播。民国十五年，参加了国共合作时期的国民党，在谢觉哉任总编辑的《湖南民报》担任“短棍”副刊责任编辑，以犀利辛辣的文笔抨击土豪劣绅、帝国主义反动势力，被群众誉为“短棍老师”。民国十八年，在上海参加田汉领导的“南国社”，并在《南国月刊》、《南国周刊》上发表有《论巫舞》、《唯物史观的生、旦、净、丑研究》等论文。同时任“自由大同盟”常委、“左翼作家联盟”执委。民国十九年，“南国社”被国民党解散，并逮捕“南国社”员，黄芝冈也因此入狱。出狱后，民国二十二年在北京出版了《中国的水神》一书。民国二十三至二十五年，在广西编辑《谣俗周刊》，搜集过数万首广西民歌。民国三十年至三十七年，先后在重庆复旦大学中文系任教授；在陶行知主办的社会大学任教授，讲授民间戏剧；在南京戏剧专科学校讲授中国戏曲史。其间还以中华全国文艺界抗敌协会和中华全国戏剧界抗敌协会理事、监事、常务理事身份，参加各种进步活动，以及在田汉主编的《抗战时报》和其他进步报刊撰写文章。中华人民共和国成立后，历任文化部戏曲改进局编辑处副处长，资料室主任，中国戏曲研究院艺术委员会委员、研究员，民间文学研究会理事。发表论文有《论魏良辅的新腔创立和他的〈南词引证〉》、《明代初、中期北杂剧的兴盛和衰落》；遗著有《汤显祖编年评传》。1961 至 1963 年间，他还参加了张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》全书的审阅工作，并贡献了他个人多年来的研究心得。“文化大革命”中遭受迫害，1970 年遣归长沙，1971 年病逝。

鲜灵芝(生卒年不详)　河北梆子女演员。姓名不详。兼演皮簧。据其同辈人讲，她比刘喜奎小一、二岁，约生于光绪二十二年(1896)前后。中华民国三年(1914)进京，演于庆乐园，次年为奎德社头牌演员，演出据《西厢记》改编的《慕艳惊莺》和《青梅》、《仇大娘》、《长葛狱》、《恩怨缘》、《十五贯》等剧目，获诸多报刊好评，形成与刘喜奎争芳斗艳之局，时人称“鲜刘大战”，与“第一坤角”刘喜奎“并銮而驰”，被誉为“香艳亲王”。民国六年，北京顺天时报举行希望剧之票选，鲜灵芝以《打花鼓》剧夺女伶之冠，和刘喜奎、金玉兰并称“坤伶三杰”。民国十年随其夫丁剑云(丁灵芝)离奎德社，与福芝芳有过短期合作。民国二十年前后，一度与李桂云共组桂兰社。后因“号召力减退……已无剧园相邀，景况颇为潦倒”(知止《桂兰社重演春和之原委》)。和丁剑云离婚后，“与法捕褚某同居，旋染白面嗜好，终于二人蜷伏斗室，后褚某毙，鲜亦不知所终”(怪石《坤伶概略》)。

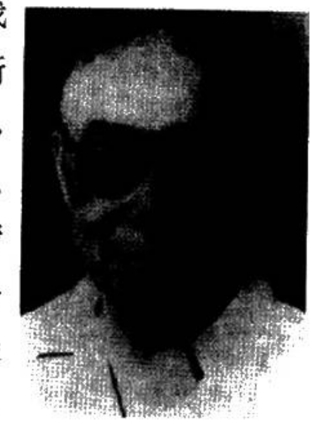
贯大元(1897—1969)　京剧演员。工老生。字昱明，原籍京郊顺义，武旦贯紫林长子。幼从贾丽川、姚增禄学老生，后与梅兰芳、周信芳、林树森等同在喜连成科班搭班学艺。



艺成后，先后与杨小楼、俞振庭、王瑶卿、梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生、筱翠花、徐碧云、金少山、郝寿臣、陆素娟、章遏云、郑冰如等合作。他艺宗谭派，得王瑶卿、贾洪林指点，又常与余叔岩切磋艺事。唱工质朴醇正，间用京音；身段边式峭劲，谨严有法；台风隽逸稳练，恬雅脱俗。民国八年(1919)曾随梅兰芳赴日本公演，演出《空城计》、《文昭关》、《御碑亭》等戏。当时剧评家评论他的表演是“许荫棠之堂皇，李鑫甫之功力，贾洪林之做派，兼而有之”。因有武功根底，演《战长沙》黄忠扎靠提刀走枪背，《打渔杀家》受刑后出场走反抢背，以及《王佐断臂》、《焚绵山》等戏的吊毛、滚背，博得内外行称誉。《宁武关》、《铁莲花》诸剧，则为余叔岩亲授。二十世纪五十年代初，开始任教于戏曲实验学校(后名中国戏曲学校)，对造就青年一代卓有贡献。学生有孙岳、李鸣岩、魏克虞、杨韵青、孔雁、李春城、陈增堃等；于世文、梅葆玥、荀令文、厉慧兰、黄士骧、王志廉等均曾得其教益。二弟盛吉，工丑；三弟盛习，工老生；子贯涌，毕业于中国戏曲学校，从事戏曲教育工作。

侯炳武(1898—1960)　北昆演员。河北省高阳县河西村人，父兄皆为昆弋演员、承班人。十二岁参加本村昆弋荣庆社，先拜白云亭为师，学正生及王帽生。后拜昆曲名家王益友，学大武生。其擅演剧目有《麒麟阁·倒旗、三挡》(秦琼)、《铁冠图·别母、乱箭》(周遇吉)、《闹昆阳》(贾复)等。民国六年(1917)，随荣庆社在京津各地演出。民国二十四年荣庆社分裂，遂与其兄侯炳文共组祥庆社，并邀韩世昌、白云生、侯玉山、魏庆林、张文生、王金锁、陶小庭、李凤云等主要演员，赴山东、河南、湖北、湖南、江苏和浙江六省巡回演出。1949年，参加北京人民艺术剧院，任基本功教师。1952年调武汉市汉剧院任教师兼排练指导。1956年，参加北方昆曲代表团去上海、苏州、杭州和南京，南北昆曲观摩会演和巡回演出。1957年6月调入北方昆曲剧院任教师。为培养昆曲后继人材，献出毕生精力。侯少奎、白士林、张敦义等知名武生演员，皆曾从其学艺。1960年在北京病逝。

田　汉(1898—1968)　戏剧作家、理论家、诗人。原名田寿昌，湖南长沙人。他是我国革命戏剧运动的倡导人，戏曲改革运动的先驱。田汉在中学时代就发表过戏曲作品《新三娘教子》、《新桃花扇》等。从二十世纪三十年代开始，正式从事戏曲创作，并与周信芳、高百岁等交往，研究旧剧改革问题，倡导“新国剧运动”。抗日战争爆发，田汉以“发扬民族精神，鼓吹抗敌情绪，消灭汉奸思想，减除宗教迷信”为宗旨，改编、创作了《土桥之战》、《新雁门关》、《江汉渔歌》、《新儿女英雄传》、《岳飞》、《金钵记》、《情探》、《双忠记》、《夫人城》、《武松》等，并与汉剧、楚剧、湘剧、京剧各界爱国艺人建立了广泛的联系，亲自辅导他们演出这些剧目，以爱国主义精神鼓舞人民斗志，为旧剧改革做出了贡献。抗战胜利后，



又编了京剧《琵琶行》、越剧《珊瑚行》，影射、抨击黑暗现实，演出于北平、上海等地，起到了揭露国民党黑暗统治的作用。中华人民共和国成立后，田汉历任中央人民政府政务院文化教育委员会委员、文化部戏曲改进局局长、艺术事业管理局局长，全国文联副主席、中国戏剧家协会主席，第一、二届全国人大代表，第四届全国政协委员。其间，他创作、改编了京剧《白蛇传》、《金鳞记》(与安娥合作)、《西厢记》、《谢瑶环》，无论是思想或艺术上都获得了很高的成就。田汉长期以来热心戏曲改革运动，他是卓有贡献的戏曲活动家、理论家和戏曲教育家。他善于联系群众，团结群众，关心群众，他主持正义，不计个人得失，为民请命，为追求真理虽献身而不辞。1968 年 12 月 10 日，受“四人帮”迫害不幸逝世。

李多奎(1898—1974)　京剧演员。工老旦。本名万选，字子青，曾名多魁。北京人。九岁入庆寿合班，十一岁登台唱梆子老生。十二岁入三乐科班学京剧老生。十七岁变声，改学胡琴。二十六岁时嗓音好转，高、宽、脆、亮俱全。二十八岁拜罗福山为师，改演老旦。既得龚云甫教益，又受龚之琴师陆延庭辅佐，艺事大进。民国十五年(1926)登台，民国十八年随程砚秋到上海演出，深受观众欢迎。后与高庆奎、金少山等合作，演出于京沪各地。擅演剧目有《钓金龟》、《行路哭灵》、《遇皇后·打龙袍》、《太君辞朝》、《望儿楼》、《徐母骂曹》等。李多奎以唱功见长，嗓音宏亮苍劲，吐字清楚，行腔流畅、韵味浑厚，中气尤为充沛，势能穿云贯石。他演唱十分注重用气，常说“气乃音之本，无气无声”。对于换、偷、提、



喷、吞、吐、收、放各种用气之法，他都运用得精细到家。李多奎创立了苍迈清越，韵味醇厚的老旦新腔，世称“李派”。李盛泉、李金泉和程静华、李多芬、李鸣岩、王梦云等皆宗法之，为近数十年来影响最大的京剧老旦演员。中华人民共和国成立后，参加北京京剧团与马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎等长期合作。1961 年与裘盛戎共同创演《赤桑镇》，成为京剧花脸、老旦的保留剧目。

贾多才(1895—1967)　京剧演员。工文丑，自幼坐科于“梆子二簧两下锅”的祥盛和科班，与李多奎、王多寿同科，师从孙小华。他戏路宽广、尤擅演婆子、彩旦戏，嗓音尖锐而不刺耳，表演恣肆而不低俗，擅演角色有《能仁寺》的赛西施、《凤还巢》的程雪雁、《孔雀东南飞》的焦母、《春秋配》的贾氏、《铁弓缘》的陈母及《逍遥津》的华歆、《甘露寺》的贾华、《宝莲灯·闹学》、《卖饽饽》的魏虎、《翠屏山》的海阇黎、《玉堂春》的沈燕林、《鸳鸯泪》的凤承东、《百鸟朝凤》的韩成、《比翼舌》的葛母、《珍珠扇》的白芳兰、《玉壶冰》的赛无盐等。曾搭尚小云、程砚秋、吴素秋、黄玉华的戏班，搭尚小云班时间最长，并在荣春社任教。二十世纪五十年代起，先后在天津市戏曲学校、吉林省戏曲学校任教，为培养京剧丑行人材作出贡献。子寿春，工武丑，出科于荣春社，供职于吉林省戏曲学校。

赵济羹(1898—1975)　京剧琴师。别号喇嘛。祖籍绍兴。北京人。早年拜陈祥林为师。十六岁随孙佐臣操月琴,并刻苦学习京胡。二十二岁为徐碧云操琴,三十三岁与谭富英合作,成为谭的主要琴师,合作长达十八年,琴技迅速精进。除为老生伴奏外,兼及青衣、花脸、老旦行当。与其先后合作者有言菊朋、蒋君稼、王又宸、金少山、裘盛戎、李宗义、纪玉良等。1952年离开北京,加入华东实验京剧团。赵的演奏主要宗法孙佐臣,并能博采众长,发挥自己的特点。他的功力扎实、深厚,琴音刚健有力,深厚圆润,托腔保调丝丝入扣,如云托月;他弓头好,尺寸、节奏均匀,干净利落,富于感情,对气口、垫头、弓法均非常讲究,形成自己独有的演奏风格。他与鼓师杭子和、白登云等经常切磋,使得琴、鼓配合严密,文武场面和谐,形成完美的整体。芙蓉草(赵桐珊)评述其琴艺时说,演员的唱是鱼,赵的琴是水,怎么唱也游不出水去。他不仅技艺精构,而且严肃认真,一丝不苟,极少出现差错。杭子和称赵是他一生中最为得心应手的合作者。他的弟子众多,影响很大。由他口述的《京胡曲谱集成》于1959年出版。

韩世昌(1898—1977)　北昆演员。字君青,河北省高阳县河西村人,十二岁入庆长班向韩子峰、化起凤学弋腔(北方高腔),次年转荣庆社向白云亭习弋腔武生,后从王益友、



侯瑞春学昆曲花旦戏。民国六年(1917)随荣庆社入京演于天乐园,受到观众赞赏,当时北京大学很多师生、包括校长蔡元培都来看戏。翌年夏,拜曲学家吴梅为师,同时向名曲师赵子敬习艺。在吴、赵的指授下,从音律、演唱到剧本文学方面均有精进。吴梅曾以所授昆曲《痴梦》、《惊梦》二剧中名句“破壁残灯零碎月,良辰美景奈何天”集联书赠。他以扮相秀丽、身段优美,表演细腻著称,后又拜京剧前辈陈德霖为师,广泛学习戏曲艺术,与梅兰芳为同门师兄弟,多年亲如手足。民国八年率荣庆社赴上海演出,与南方昆曲名家徐凌云等互相切磋,扩大了昆曲影响。民国十七年秋,东渡赴日本,演出于东京、大阪、西京等地,受到青木正儿、桑京、铃木、内藤等教授的欢迎,并和日本名演员酒井米子、千早晶子、林长二郎等交流技艺。盐谷温教授在会芳楼宴席上赠诗云:“相逢欢送眼青青,酌酒劝君杯莫停。幽梦觉来肠欲断,清歌一曲牡丹亭。”这是中国昆曲第一次出访,获得很高声誉,为中日文化交流作出一定贡献。韩世昌慷慨好义,不畏权势,民国十五年四月,为支持五四运动,抨击三一八惨案,为遭军阀捕杀的进步记者邵飘萍重新殡殓厚葬,一时传为义举。韩世昌谦虚谨慎,勤奋好学,洁身自爱,把毕生精力投入到昆曲事业上。在表演方面准确地掌握人物内心节奏,善于运用眼神。演出的剧目有《闹学》、《游园惊梦》、《痴梦》、《刺虎》、《出塞》、《赠剑点将》、《盗令》、《胖姑》、《思凡》等,塑造了诸多不同性格的人物形象。抗日战争时期息影舞台,以教学为主,所授学生有言慧珠、童芷苓、李金鸿等,以及朝鲜舞蹈家崔承喜诸人。二十世纪五十年代先后参加北京人民艺术剧院、中央戏剧学院、中央

原书缺页

原书缺页

原书缺页

原书缺页

计》、《虹霓关》、《挑帘裁衣》、《梅玉配》、《春香闹学》、《游龙惊凤》等。他演的泼辣旦，堪称一绝，特别是扮演《活捉三郎》等剧中的鬼魂，脚步轻盈多变，身姿缥缈无定，为观众所惊叹，在花旦表演中独树一帜，被人们誉之为“筱派”。中华人民共和国成立后致力授徒传艺工作，著有《京剧花旦表演艺术》一书。其兄于永利，工花脸；子于世文，余(叔岩)派老生。弟子有刘盛莲，毛世来，陈永玲等。

荀慧生(1900—1968)　京剧演员。荀派艺术创始人。河北省东光县人。原名词，又名秉彝、秉超，字慧声，号留香，艺名白牡丹，后以慧生名。清光绪三十三年(1907)在天津始向庞启发、侯俊山学梆子花旦，光绪三十四年首演于天津魁星楼。宣统二年(1910)入正乐社，与尚小云、赵桐珊被同称为“正乐三杰”。后向薛兰芬、路三宝学京剧，又拜吴菱仙、陈德霖、王瑶卿为师，并向孙怡云、田桂凤、陈桐云、张彩林、陆杏林、乔蕙兰、郭际湘、曹心泉、程继先、李寿山等请教。民国七年(1918)起专演京剧。民国八年与杨小楼、尚小云、谭小培赴沪演出，以“三小一白(白牡丹)”之称，誉满春申，后相继与刘鸿升(声)、侯喜瑞、梅兰芳、程继先、余叔岩、王凤卿、高庆奎、朱桂芳、周信芳、冯子和、盖叫天、小达子等同班合演，还曾和文明戏先驱者王钟声合演新戏。民国十六年，北京《顺天时报》举行旦行名伶评选，以一出《丹青引》名列前茅，与梅兰芳、程砚秋、尚小云同被誉为“四大名旦”。中华人民共和国成立后，在1952年全国第一届戏曲观摩演出大会上，他荣获老艺术家表演奖。还先后被选为北京市一、二、三、四届人民代表，河北省政协委员，先后担任过中国戏剧家协会艺术委员会副主任、北京市文联常务理事、北京市戏曲编导委员会主任、北京市戏曲研究所所长、河北省河北梆子剧院院长、荀慧生京剧团团长等职。荀慧生扮相俊俏、嗓音甜美，唱念做打功底扎实，又善博采众长，创新精神，毕生几乎是在不间断地编新剧、创新腔、排新戏中度过。从艺以来，上演剧目有三百多出，其中经重新整理、移植、新编的有《丹青引》、《红娘》、《红楼二尤》、《金玉奴》、《香罗带》、《鱼藻宫》、《杜十娘》、《霍小玉》、《钗头凤》、《勘玉川》、《元宵谜》、《荀灌娘》、《还珠吟》、《飘零泪》、《绣襦记》、《侠骨香》、《柳如是》、《三春结婚》、《埋香幻》、《美人一丈青》、《妒妇诀》、《梨雨村》、《代夫媒》、《平儿》、《晴雯》、《香菱》、《卓文君》等四十多出。塑造了许多被歧视、受压迫的女性和封建礼教的叛逆者，表现了她们敢爱敢恨、敢怒敢言、敢作敢为的性格和情感。他突破旧有的传统程式、表演方法，不断创造、更新表演手段，在实践中创立了生活化、性格化、富有时代感的荀派表演艺术。荀派表演艺术既讲究艺术美，更源于生活。他的念白吐字清晰，语调柔润自然，口语化而不失韵律美，亲切悦耳。他的唱，板头灵活，尺寸多变，感情色彩强烈，生活气息浓郁。他广采各家之长，吸取了川剧、汉剧、梆子乃至歌曲等旋律所创新腔，有的流畅清新，有的凄楚哀婉。《红娘》中红娘的一曲〔西皮快板〕“叫张生隐藏在棋盘之下，……”俏皮、活泼、



清新、悦耳，倾倒了多少荀迷；《鱼藻宫》末场，戚姬一曲以情带腔的反西皮“……不怨别人怨先王”，似说、似诉、似喊，又赢得了多少观众的眼泪。他的做，功力深厚，武功、把子、身段无一不精，他为塑造人物所需，以生活为依据，创造了婀娜多姿、大方洒脱的荀派脚步和荀派特有的指法、水袖、圆场。荀派身段自然流畅，讲究造型。他的表情更为出色，“眼角眉稍，尽都是戏，尤难在不越情理，不涉轻佻而恰如其分”，曾得“表情圣手”之称。他在京剧舞台上塑造的红娘、金玉奴、荀灌娘、尤三姐、杜十娘、唐蕙仙、林慧娘、卓文君、春兰、霍小玉……各具特色，无不栩栩如生。荀慧生还从事戏曲表演理论的研究、总结工作，一生记有很多表演札记，坚持每天记《艺事日记》，现已出版了《荀慧生演剧散论》。荀慧生是一位诲人不倦、桃李满天下的一代宗师，获得“十旦九荀”之赞语，他的弟子、学生除了京剧界的毛世来、宋德珠、许翰英、童芷苓、吴素秋、赵燕侠、李玉茹、白玉薇、刘长瑜、孙毓敏、宋长荣等，还有豫剧演员陈素贞、越剧演员傅全香、评剧演员新凤霞、曲剧演员魏喜奎、河北梆子演员齐花坦等。其子女令香、令莱亦得薪传。1963 年在重庆作了告别舞台的最后一场演出，从此全力投入传艺育人和艺术经验总结、研究工作。“文化大革命”之中受迫害，于 1968 年 12 月 26 日含冤去世。

杨宝忠(1900—1968)　京剧琴师。号信臣，原籍安徽合肥，生于北京。出身演员世家，初学京剧老生，拜张春彦、余叔岩为师，颇得真传。清末民初时，以“小小朵”艺名在北京、天津演出过《问樵闹府》、《打棍出箱》、《捉放曹》、《搜孤救孤》、《辕门斩子》等剧。倒仓后改习京胡，曾拜锡子刚为师，登台不久即声名大振。先后为马连良、言菊朋、杨宝森等操琴。杨宝忠的音乐素质极好，耳音灵、乐感强，又肯钻研，他精文场、通武场，击鼓更为出色。其堂弟杨宝森在《击鼓骂曹》中的鼓套子就是他教授的。杨宝忠爱好广泛，胡琴拉得好，大鼓(曲艺)的四胡也拉得很有功夫，又会自制胡琴，还去专门学校学习拉小提琴，从二十岁起，他胡琴、小提琴天天练，两种乐器的弓法、手法互为借鉴，相辅相成，从而形成了他独特的操琴风格，能拉激越昂扬之调，能奏缠绵抒情之曲，刚里透柔，力在其中。他的琴音清澈、嘹亮，有韵味，他拉琴手法之敏捷更为一绝。节奏越快他拉得越是得心应手，犹如高山流水，倾泻而下，舒展流畅。杨宝忠会戏多，熟知戏理，又善体察演唱者心理，故伴奏时与演者配合默契，托唱传情，为演出增色。作为余派传人，拉余派戏更为拿手，杨宝森就是在他的辅佐下，在继承余派的基础上加以发展，创造了杨派演唱艺术。他曾作为琴师和杨宝森同挂头牌，这在京剧界是绝无仅有的。他还善谱新曲，除参加创造了不少杨派新腔外，还专门为胡琴谱写了独奏曲，并亲自演奏，这在京胡史上也是首创，李慕良、黄金陆是他的学生。王鹤文、孙玄龄、万端兴、孙忠廉、李志祥、徐文英等也都曾得他亲授。杨宝忠还著有《杨宝忠京胡经验谈》一书。1960 年杨宝忠受聘出任天津市戏曲学校副校长，直到逝世。

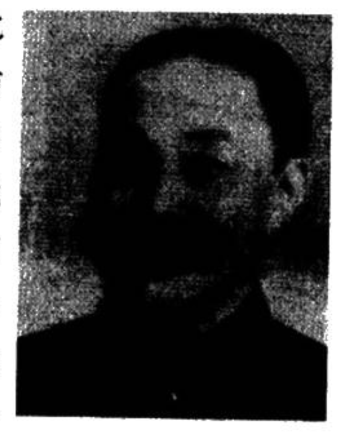


马富禄(1900—1969)　京剧演员。原籍河南扶风。生于北京。幼入鸣盛和科班,后转富连成科班第三科,排名富禄,字寿如。先学老旦,后改文丑,师从萧长华。出科后,又拜傅小山为师,习武丑戏。他有一条天赋的好嗓子,洪亮响堂,口齿干净爽脆,唱念均佳。长期与荀慧生、筱翠花(于连泉)、马连良合作,还曾傍杨小楼、梅兰芳、尚小云、金少山、高庆奎、王又宸、谭富英等演出。他戏路广,文武兼能,在台上松弛自然,火候老到。方巾丑戏、婆子戏、老丑戏、"三小戏"中的丑脚人物,均颇为出色。同乃师萧长华合演的《十八扯》、《戏迷传》等唱功戏,尤为精彩。其子小禄,工老生;次子幼禄,亦工丑行。弟子有艾世菊、张永禄、张金梁等。



徐慕云(1900—1974)　戏曲理论家、教育家。江苏徐州人。毕业于上海大同大学。与苏少卿及弟徐筱汀共同师事陈彦衡,研究"谭派"唱腔。二十世纪二十年代末,研究戏曲史、戏曲理论及京剧音韵等。主持过百代、高亭唱片公司,为京剧声乐艺术积累了不少资料。曾任上海戏剧学校教务长、中华国剧学校校长。中华人民共和国成立后,在中南军政委员会文化部领导下,与高百岁一起筹办中南戏剧学校,任教务主任。著有《中国戏剧史》(民国二十七年世界书局出版)、《梨园影事》、《京剧字韵》(与黄家衡合著)等。编过《赵氏孤儿》、《黑旗刘》、《脱靴辨奸》等历史题材剧本。1970年后,年老多病,仍坚持完成了《京剧音韵字汇》的写作计划。

尚小云(1900—1976)　京剧演员。工旦。名德泉,字绮霞。祖籍河北南宫,出生于北京。尚小云于清光绪三十二年(1907)入三乐班(后改名正乐)科班学艺,艺名三锡,初习武生,后改正旦,从孙怡云学戏,改名小云。民国三年(1914)秋,北京《国华日报》社组织童伶竞选大会,被评为"第一童伶",同年与七十三岁老艺术家孙菊仙合演《三娘教子》。民国五年八月正式出科,加入了路三宝主办的春台社并向他学习了《贵妃醉酒》、《游龙戏凤》等剧。民国六年十一月尚小云和杨小楼、谭小培、白牡丹(荀慧生)(时称"三小一白"),首次到上海演出于丹桂第一台,为尚小云在江南获得声誉奠定了良好基础。尚小云加入杨小楼的桐馨社后,开始了他艺术创作、京剧改革的高潮时期。民国八年至民国十八年他创作的新编剧目有《秦良玉》、《红绡》、《林四娘》、《摩登伽女》、《谢小娥》、《婕妤当熊》、《千金全德》、《卓文君》、《峨嵋剑》、《珍珠扇》、《花蕊夫人》等剧。从剧本、表演唱腔,到化妆、服饰、道具,布景诸方面都作了大胆的革新,塑造了一批巾帼英雄和见义勇为的侠女艺术形象。他武功扎实,又有一条好嗓子,文能唱《祭江》,一段反二簧唱段达一百多句。武能演《红桃山》、《泗州城》、《青石山》等戏,形成了文武兼备的独特风格。民国十六年春,北京《顺天时报》举行京剧旦脚新戏评选,梅、尚、程、荀四位艺术家以精湛艺术和超群的才



华，被广大观众推选为四大名旦。民国十九年至民国二十七年又编演了许多新戏如《云鞞娘》、《白玉莲》、《白罗衫》、《琵琶缘》、《前度刘郎》、《空谷香》、《九曲黄河阵》、《绿衣女侠》、《青城十九侠》、《北国佳人》等剧目。同时，又改编了传统剧目《乾坤福寿镜》、《昭君出塞》、《梁红玉》等剧，从而成为尚派艺术的代表剧目。民国二十六年夏，尚小云兴办荣春社，自此尽心竭力地倾注于戏曲教育工作，为京剧事业培养了大批人才。以“春、荣、长、喜”排名，如尚长春、李甫春、徐荣奎、杨荣环、马长礼等。后来学习尚派艺术，成绩较突出者有鲍绮瑜、李翔、孙明珠等。1949 年 11 月组织了尚小云京剧团。并编演了《墨黛》、《峨嵋酒家》、《双阳公主》等剧。1959 年 2 月尚小云为陕西省戏曲学校艺术总指导，同年为国庆十周年献礼演出了《双阳公主》。1962 年 10 月，由西安电影制片厂拍摄了《尚小云舞台艺术》。1964 年元旦，陕西省京剧院成立，尚小云为院长。“文化大革命”中，尚小云遭到了残酷迫害和摧残，1976 年 4 月 19 日病逝于西安。尚小云六十余年的舞台生涯中，经历了坎坷不平的道路，为我国戏曲艺术事业贡献了毕生的心血，他创立的尚派艺术融青衣、花衫、刀马于一体，形成了刚劲挺拔、激越奔放、明快爽朗的独特风格。尚小云还以饱满的热忱致力于艺术教育事业，为京剧事业育才授艺、奠基开路做出了卓越的贡献。

周贻白(1900—1977)　戏剧史家、理论家、教授。湖南长沙人，曾名周一介、周慕颐，笔名六郎、剑庐、云谷。周自幼酷好戏剧，曾做过杂技、湘剧、京剧、话剧演员。中华民国十六年(1927)参加南国电影剧社，民国二十六年参加上海抗日救亡协会。曾创作话剧《北地王》、《李香君》、《绿窗红泪》、《花木兰》，电影《苏武牧羊》、《雁门关》、《李师师》(即《乱世佳人》)、《红楼梦》、《家》，京剧《朱仙镇》等约三十部剧本，均曾演出或出版。同时，编著出版了《中国戏剧史略》、《中国剧场史》等理论著作，并写有小说、诗词、曲艺作品。1950 年，应田汉、欧阳予倩之邀，自香港来到北京，在中央戏剧学院从事中国戏剧史的教学和研究工作，曾担任该院院务委员会委员、文化部戏曲改进委员会委员、中国戏剧家协会理事。1962 年任北京市第三届政治协商会议委员。先后写作出版了《中国戏曲论丛》、《中国戏剧史》(三卷本)、《中国戏剧史讲座》、《曲海燃藜》、《中国戏剧史长编》、《中国戏曲论集》、《明人杂剧选》(选注)、《戏曲演唱论著辑释》等论著，并担任《戏剧论丛》编委及《古本戏曲丛刊》编辑工作。1966 年“文化大革命”中受到冲击，长期卧床不起，于 1977 年 12 月 3 日逝世。遗著出版的有《中国戏曲发展史纲要》、《周贻白戏曲论文选》、《周贻白小说戏曲论集》。



方连元(1900—1981)　京剧演员、教师。号馨卿，工武旦，原籍江苏丹徒，生于北京。出身梨园世家，祖辈均为昆曲名伶，父亲是近代著名小生演员方春仙。他九岁开始练武功，十四岁入北京喜连成科班学艺，工武旦，受徐天元、萧长华诸名师的教益，能戏甚多，《演火棍》、《竹林记》、《巴骆和》、《四杰村》、《东昌府》等都是他常演的戏，尤以《五彩舆》(饰冯莲

芳)、《英杰烈》(饰陈秀英)、《南界关》(饰刘夫人)诸剧享有赞誉;并能搬演武小生戏《八大锤》。出科后,久在京津各地演出,曾搭杨小楼、程砚秋、尚小云、荀慧生、朱琴心、王又宸、言菊朋、高庆奎、马连良、尚和玉、余叔岩各班。他的表演风格健美、矫捷而爽利,于俏丽中见大方,于飘洒中寓严谨,翻跌、出手和靠把功夫,都有坚实根底,塑造了许多英姿飒爽、能征善战的古代妇女形象。1950 年到戏曲实验学校(后名中国戏曲学校)任教。他教的《扈家庄》与王(瑶卿)派《三击掌》,并列为戏校旦行必修的一文一武"校戏"。谢锐青、刘秀荣、许湘生、梁九荣、苏稚等都是他的学生。二十世纪五十年代里,常参加一些义演,表现了爱国爱校的精神。

张笑影(1901—1938)　京剧演员。工旦。长于时装戏表演。满族。北京人。幼读私塾,后转入银锭桥学堂攻读。民国七年(1918)前后入鸿奎社(后更名盖世社),民国八年和小鸣钟等组建鸿翠堂,专演皮簧新戏。他主演的百数十部新编本戏,有古装剧、清装戏、时装戏,尤以清装戏见长,享誉京津。他的唱既宗梅又学程,还不时与尚小云、于连泉切磋技艺。嗓音宽亮,尤长于说白,善于从生活出发,体会角色,为新剧演员中的佼佼者。被称为"新剧大王"、"新剧之梅兰芳"、"悲艳名旦"。他主持益世社社务时,常领全社走遍全国,无处不红。"七七"事变后,遭暗算嗓音被毁,加之患肺病,难能领班。为生活计,搭入天桥"两大块"(文明戏与评戏)的戏班,后又至庙会等处沿街卖唱,病情恶化,于三十七岁病故,由友人出资安葬在朝阳门外。

朱琴心(1901—1961)　京剧演员。原名琇。浙江湖州人,出身于知识分子家庭,有较深厚的文化基础,通晓英文。父早逝,他曾在北京协和医院当英文速记员以奉养老母。朱琴心酷爱京剧,与蒋君稼、林钧甫、臧岚光被誉为票友中"四大名旦"。后正式下海,曾拜陈德霖为师学青衣,又向田桂凤学花旦。下海后享誉南北,在二十世纪二十年代末,北京《顺天时报》发起选举观众喜爱的旦脚,选举结果,前六名旦脚演员是梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生、徐碧云、朱琴心。朱琴心还能编剧,"五四"前后,他自己创作并演出了《曹娥投江》、《无双》、《梵王宫》、《王熙凤》(演出本名《风月宝鉴》)、《摔玉负荆》、《陈圆圆》(自饰陈圆圆,杨小楼饰吴三桂,钱金福饰李自成、侯喜瑞饰多尔衮)、《乐昌公主》、《双凤巾》、《铃儿惨史》等剧目。他经常演出的角色有《鸿鸾禧》中的金玉奴、《樊江关》中的薛金莲(王瑶卿饰樊梨花)、《御碑亭》中的孟月华、《虹霓关》中的丫鬟、《打花鼓》中的花鼓娘、《珠帘寨》中的二皇娘等,演出之余他还潜心于翻译、撰文。译有《化妆术》、《表情说略》等书。他在《论艺术》一文中阐述了自己对艺术的见解和献身于艺术的志向。他反对捧场者称某演员为某派,他说"艺术贵于创造、发挥各自天才,若陈陈相因,模拟仿造、则艺术不将为腐肉行尸矣乎?"三十年代演出活动渐少,后辍演去台湾。



赵桐珊(1901—1906)　京剧演员。字桐山(一作桐珊),艺名芙蓉草。生于河北省武清县。八岁赴京学艺,初学梆子青衣,十二岁入三乐社(后改名正乐社)科班。赵扮相俊俏,



嗓音清亮,又敏而好学,十岁时就与崔灵芝、丁灵芝、任灵芝、还阳草等同被列为"梆子六草",入正乐社不久又与尚小云、荀慧生被并称为"正乐三杰";十六岁在上海主演京剧《女侠红蝴蝶》,以杰出演技驰誉春申,从此专演京剧,足迹遍及大江南北。民国八年(1919)曾随梅兰芳去日本演出,载誉而归。赵演出颇具王(瑶卿)氏风范,早年在上海演出,曾得"上海王瑶卿"之美称,后来通过与南北各派演员长期合作,不仅对促进南北交流起了积极作用,而且本人也从中吸取各家之长,形成了自身独特的演出风格。他念白爽朗流利,唱腔能刚能柔,刻画人物细致入微,表达感情淋漓尽致,并善于体察观众心理,掌握演出火候,演戏分外引人入胜。赵精于旦行,青衣、花旦、刀马旦样样行,且通其他各行。曾得名红生王鸿寿亲授,并为王配演《走麦城》中的廖化,深得赞誉。他还曾贴演老生戏、小生戏、武生戏甚至丑行戏,都很出色,是一位文武昆乱不挡的难得人材。赵艺术造诣很深,但甘当配演,为别人"挎刀",合作中,不论大小角色都精心塑造。使每个人物都能发出光彩。其表演既不喧宾夺主,又为演出增色。在他五十年的舞台生涯中,与之合作演出过的著名演员有梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、欧阳予倩、赵君来、李玉茹、童芷苓、黄桂秋、高庆奎、周信芳、马连良、林树森、陈彦衡、侯喜瑞、时慧宝、李永利等。1949年后,他专心于戏曲教育事业,先后在华东京剧实验学校、东北戏曲学校、中国戏曲学校任教。他教学有方,不但教会学生各项表演技能,而且使学生懂戏明理,学会艺术创造。他的学生刘秀荣、谢锐青、杨秋玲、刘长瑜、汤小梅、陈和平、艾美君、王小蓉、李维康等,都已成为当今戏曲舞台上和戏曲教育事业上的佼佼者。在中国戏曲学校,他还兼地方剧科河北梆子专业课,教授《十三妹》、《杀狗劝妻》等剧目,刘晓峰、刘锡玉、杨登峪、潘岚英、刘方正、杨非均受其教益。

马连良(1901—1966)　京剧演员。字温如,号古历轩主。北京人,回族。清宣统元年(1909)入喜连成科班,先习小生,后改老生,从师于茹莱卿、叶春普、王丹芳、蔡荣桂、萧长华、郭春山等。民国六年(1917)毕业去福建演出。不久又回到富连成科班边学边演戏,民国十年赴上海演出《南阳关》、《珠帘寨》红极一时,民国十六年赴天津演出《一捧雪》受到好评。回京后组成春福社,挂头牌,首演于庆乐园,剧目是《定军山》,特邀王长林、钱金福助演;马连良初以谭派正宗领衔演出;后又宗贾洪林。民国十九年自组扶风社,邀集马富禄、叶盛兰、茹富蕙、袁世海等各行名角联袂演出,以阵容整齐、唱做俱佳博得声誉。在半个多世纪的艺术生活中,整理、改编、移植了大量剧目,并对舞台艺术做了坚



持不懈的改革与创新，使马派艺术青春永驻。在《借东风》、《十道本》、《白蟒台》、《苏武牧羊》、《一捧雪》、《焚绵山》、《清风亭》、《火牛阵》、《胭脂宝褶》、《串龙珠》、《春秋笔》、《十老安刘》、《赵氏孤儿》、《海瑞罢官》等剧目中，塑造了各种不同类型、不同性格的艺术形象。马连良的表演情真意切，身段优美，更注重人物内心活动的刻画，一招一式，举手投足都既有生活依据，又给人以艺术美感。马派唱腔清新流畅，雅俗共赏。他一改过去老生唱腔的平直古板，加强了起伏跌宕，戏中多采用〔原板〕、〔流水〕、〔摇板〕等节奏明快的板式，并加入抒情的唱腔，使之更加潇洒流畅。二十世纪三十年代，他将月琴移到乐队前排，与京胡协奏，加强了唱腔的力度，优美动听。他扮戏要求做到“三白”（即护领、水袖、靴底都要保持洁白），并以身作则，率先垂范。为了改革舞台装置，更新台帐，曾先后看了五次美国影片《威尔逊总统传》，细心观察了影片中四十八个州剧场中的舞台设施，最后决定把京剧舞台上的绣花“守旧”（台帐）改为浅色淡雅的图案，以衬托台上人物的造型。马连良早年与余叔岩、言菊朋、高庆奎各成流派，被称为“四大须生”，后言、高相继谢世，谭富英、奚啸伯、杨宝森代之而起与马并称“四大须生”。马连良在继程长庚、谭鑫培之后，把京剧老生的表演艺术提到一个新的高度。1951年，马连良自香港归来，积极参加各项社会活动，曾赴朝鲜为中国人民志愿军做慰问演出，历任北京京剧团团长、北京市戏曲专科学校校长、中国人民政治协商会议北京市委员会委员等。编有《马连良演出剧本选集》行世。弟子有李慕良、王和霖、言少朋、迟金声、马长礼、冯志孝、张学津等。

梁连柱（1901—1980）　京剧演员、教师。原籍河北通县，幼入北京喜连成科班第二科，工花脸；十九岁出科，先后在京津两地搭班演戏；民国二十七年南下，在上海大舞台搭班演戏，次年应上海戏剧学校之聘，出任该校教师；后又在天津稽古社子弟班和四维戏剧学校执教多年。中华人民共和国成立后，他是戏曲实验学校（后名中国戏曲学校）创建时期的第一批教师。自幼勤奋好学，潜心习艺，博闻强记，许多大小文武剧目都能通背全本，在教学中生旦净丑、文武昆乱无不教授，是一位难得的教师。中国戏曲学校演于二十世纪五十年代的许多剧目如《五人义》、全部《花蝴蝶》、《取南郡》等都是由他主持或参加排练而成的。在教学中，能因材施教，特别是对天赋条件差的学生，更能尽心尽力，加倍督导，使其终能成材，对学生真诚传艺，备加爱护，受到学生们的敬重。1959年随子女同去宁夏，在自治区京剧团戏曲训练班继续从事教学工作，直至辞世。子梁仁华，京剧演员，工作于宁夏；女梁九荣，毕业于中国戏曲学校，工刀马旦、武旦，在解放军艺术学院任教。

李寿民（1902—1961）　京剧作家、小说家。原名善基，笔名还珠楼主。后改名李红。四川长寿人。幼好学，博览群书，因其文笔出众，曾被傅作义、宋哲元聘为中文秘书。三十岁时，开始出版长篇武侠小说《蜀山剑侠传》，约五百万字，一时还珠楼主之名大噪，誉之为“当代武侠小说之王”。自二十世纪三十年代初期起，为尚小云编写京剧剧本有《白罗衫》、《前度刘郎》、《空谷香》、《绿衣女侠》、《汉明妃》、《比目鱼》、《龙女牧羊》、《青城十九侠》、《虎

彩飞仙传》、《北国佳人》、《九曲黄河阵》、《九阳钟》等，为叶盛章、李世芳编写了《酒丐》，为黄玉华编写了《赛韩娥》，为荣春社科班编写了《荒山怪侠》，成为著名京剧作家。1950 年应上海天蟾京剧团之聘任总编导；1952 年又在总政治部文化部京剧团任编导。其间改编、创作的京剧本有《雪斗》、《白蛇传》、《岳飞传》、《秋江》、《抗金兵》等，1958 年患脑溢血中风偏瘫。1961 年 2 月去世。

白云生(1902—1972)　北昆演员。原名瑞生。河北省安新县人。自幼热爱戏曲，拜王益友为师学昆曲及弋腔，演正旦、闺门旦、贴旦、武旦。曾组织昆弋庆生社并任主要演员，在北京、天津、保定等地演出。对昆曲学而不倦。民国二十五年(1936)拜曲学家吴梅为师，研习曲律及南北唱法，并能吹笛。他自民国二十四年起与韩世昌合作，改演文武小生，编缀了不少昆曲串折戏，如《风筝误》、《连环记》、《狮吼记》、《玉簪记》等，使之更适合于当时的舞台演出。擅演的剧目有《拾画叫画》、《守门杀监》、《断桥》、《奇双会》等。又曾从陈秀华学京剧，并拜著名小生程继先为师。他唱旦脚时嗓音甜美，行腔流畅，改唱小生后音色宽厚，节奏铿锵，吐字有力，韵味浓郁。二十世纪五十年代，曾先后任北京人民艺术剧院技导、中央实验歌剧院教师、北方昆曲剧院副院长、导演等职。参加了《文成公主》、《晴雯》、《李慧娘》及现代戏《师生之间》等剧的导演工作。撰写有《谈传统戏曲表演艺术》、《谈昆曲生旦净丑的表演方法》等著作和不少戏曲、舞蹈艺术论文。存世的昆曲录音唱片甚多，尚有教学录像的片段一部分。



茹富兰(1902—1973)　京剧演员、教师。工小生及武生，名文藻，字子峰，北京人，出身梨园世家，为武生茹莱卿之孙，武生茹锡九之子，文丑茹富蕙之兄。幼入北京富连成社科班第三科学小生，受萧长华教益，并从丁俊练功学戏。在与马连良、马连昆、沈富贵、马富禄等共同排演的全本《三国志》中饰周瑜一角，以其扮相英伟飘逸，唱念表做出色而崭露头角；继而又在《胭脂判》、《暗室青天》等剧中担任主要角色，成为第三科小生中之上选人材。后改武生，得其祖父亲传，承继家学，宗杨(隆寿)派；小生戏又得到程继先的点拨，故文武昆乱并长，以《石秀探庄》、《八大锤》、《战濮阳》、《奇双会》等剧脍炙人口。出科后，同尚小云、程砚秋、高庆奎、余叔岩、马连良、言菊朋、李盛藻等合作演出。他文武功底深厚坚实，工架谨饬稳练，表做细腻入微，唱念嘴里考究，注重刻画人物，不事卖弄技艺。与程砚秋合演《游园惊梦》饰柳梦梅，与尚小云合演《白兔记》饰咬脐郎，与马连良或高庆奎合演《断臂说书》饰陆文龙，与九阵风或朱桂芳、方连元演《青石山》饰关平，与尚小云、王长林、侯喜瑞演《巴骆和》饰骆宏勋，均称珠联璧合之作；在一场演出中，前饰《挑华车》高宠，后扮



《白蛇传》许仙，前者威猛骁勇，后者文雅飘洒，能文能武，各呈馨逸。由于目力患深度近视，息影舞台较早。五十岁后即专事教学工作。二十世纪五十年代初，任教于中南戏曲学校，回京后应中国戏曲学校之聘到校执教，教学严整有法，毫厘不苟。无论是为小学生开蒙，还是向大学生授艺，都能因材施教，循循善诱。所教的《石秀探庄》、《林冲夜奔》、《八大锤》、《战濮阳》、《麒麟阁》、《恶虎村》、《长坂坡》等剧成为学校教学的范本。学生有张春孝、钱浩梁，曲咏春、王荣增、俞大陆、李景德、李可、郭自勤、萧润德、李光等。早年，叶盛兰、费世威、徐元珊、黄元庆、卢元义等亦得其教益；子元俊、绍荃均能克绍箕裘，恪守家学。

沈三玉(1899—1975)　京剧演员、教师。工武净，生于北京，出身梨园世家。幼入三乐(后改正乐)科班学戏，与尚三锡(小云)、王三黑、赵三凤(凤鸣)、李三星、韦三奎同科，常于《四杰村》、《花蝴蝶》、《刺巴杰》、《取金陵》、《战金山》、《长坂坡》、《金钱豹》等剧中扮演武净角色。出科后曾搭梅兰芳、荀慧生、朱琴心、徐碧云、尚和玉各班，常演《金沙滩》等戏，并参演《刺红蟒》、《乐昌公主》等新编剧目。民国十九年(1930)受聘于中华戏曲专科学校，任实习处主任，主持教学教务工作，并教授武生、武净剧目，如《四平山》、《战滁州》、《艳阳楼》、《挑华车》等戏，傅德威、王金璐、袁金凯、张玉禅等均曾从其受业，并参与排演过许多新编剧目。学校停办后，组织光华社，使一些青年后学继续得到修业机会。二十世纪四十年代后期加入由焦菊隐主持的北平艺术馆，参与新平剧的创改工作。五十年代初曾参加《九件衣》等新剧的演出。后加入中国京剧团，又转到中国戏曲学校任教，教授武净、武生剧目，柏之毅、钱浩梁、郭世华、贺春泰、唐铁林皆得其教益。

王颉竹(1902—1974)　戏曲编剧。原名王柄铎。河北景县(今属吴桥)人。早年参加革命，投身抗日战争。日本侵略军无条件投降后，在冀南筹办艺术学校时任副主任。接着在冀南解放区民主剧团任编导室主任，并入华北平剧研究院后，任编导室副主任。1949年随院到北京，调任北京市旧剧科京剧组长。1950年旧剧科改组文艺处，任戏曲改进科长。1953年调入中国戏曲研究院，任编辑处副处长。1955年成立中国京剧院总导演室(后改称艺术室)，任文学组编剧，直到1974年因心脏病去世。王颉竹长期从事革命工作，解放后始以戏曲艺术为专业，先后参加创作改编的剧本，有与翁偶虹合编的《将相和》、《西门豹》，与翁偶虹、何异旭改编的《荆钗记》，与范钧宏改编的《战渭南》，与马少波、翁偶虹合编的《金田风雷》，与景孤血改编的《神海蜊》，与范钧宏、吕瑞明、陈延龄、何明敬改编的《南方来信》，与祁野耘合编的《春到喀隆湾》和独自改编的《千万不要忘记》等剧，均已投排上演，有的已经出版。其中《将相和》于1951年被北京市文化局评为优秀剧目，获剧本奖；1952年在全国第一届戏曲观摩演出大会上，又获文化部颁发的剧本奖。参演的谭富英、裘盛戎均获演员一等奖。《荆钗记》先后由北方昆曲和京剧演出。也深获好评。

王万良(1902—1979)　评剧演员。河北省丰润县人。七岁学戏，九岁登台。工文武小生兼文武老生。功底深厚，戏路较宽，在评剧同代人中堪称翘楚。民国二十三年(1934)

随富盛评剧社进京，与芙蓉花合作演出于三庆园，后应喜彩莲之邀加入莲剧团。民国三十六年参加双金社，与金玉霞，金云霞姐妹及曹金芙合作演出。他擅演《王定保借当》、《珍珠衫》等生旦对儿戏，也擅演以生脚为主的剧目，如评剧唯一的靠背老生戏《宝龙山》，以及《左连成告状》等。在《富春园》、《花为媒》等剧中，他安排设计的武打以及演《杜十娘》剧饰孙富时的"肘棒子"、"吊毛"、"兜锞"等高难度技巧，都展示出颇为深厚的功力。在《赐儿山》中，他演的彩旦风趣动人，获得普遍好评。



中华人民共和国成立后，任北京实验评剧团团长，1958年转入地质部文工团（后改称勇 进评剧团），经常演出剧目有《秦香莲》（饰陈世美）、《江姐》（饰沈养斋）、《画皮》（饰王生）、《新九件衣》（饰申大成）、《红嫂》（饰排长）等，无论唱、念、翻、跌、扑、打等均得心应手，表演讲究人物个性。他在《西厢记》中饰演的张生，参加北京市1956年新剧目汇演，获表演二等奖。1960年前后，他和女儿喜彩君离京。其继子王长岭（艺名小王万良）袭其业，颇具乃父之风。

茹富蕙（1903—1949）　京剧演员。字子余，北京人。京剧名宿茹莱卿之孙；茹锡久之子。自幼受家庭熏陶，清宣统三年（1911）入富连成社科班学戏，从郭春山、萧长华学文丑。在科班时，演出剧目有《借靴》、《荡湖船》、《连升店》、《卖饽饽》、《群英会》、《刺汤》等。民国七年（1918）出科后，正式拜郭春山为师，在京、津、沪各地搭班演出，先后与余叔岩、马连良、杨小楼、杨宝森、谭富英、奚啸伯等合作。民国二十五年与梅兰芳同台演出。他嗓音洪亮，吐字清晰，尤其以方巾丑见长，所演蒋干、汤勤等角色最为观众赞赏。与萧长华、马富禄齐名，当时有"萧博、马全、茹精"之誉。他不仅韵白好，京白、苏白亦佳，如《法门寺》的贾桂、《荡湖船》的吕君甫均表演规范，谑而不俗，丑中见美。民国三十五年八月曾至解放区张家口寻子，应邀演出《群英会》、《审头刺汤》、《定计化缘》三场戏。并将所得酬金作为赈灾捐款全部上交。携子回京后不再演出。一度以卖糖葫芦糊口，于1949年逝世。

邱富棠（1903--1977）　京剧演员、教师。工武旦。原名邱绫，北京人。十一岁入富连成社学艺，排入富字大三科。初学老生，后改旦脚。并从宋起山、贾顺成练功，从刘连湘习武旦戏。他起打严谨，武功火炽，成三科武旦中之佼佼者。出科后，又拜八仙旦（靳湘林）为师，出搭大班，常为杨小楼配演，并在梅兰芳、尚小云、荀慧生、筱翠花、朱琴心、马连良、言菊朋的班社担任武旦。他的武旦戏身上漂亮，手里干净，脚下稳准，于妩媚中寓矫健，灵捷中显工稳，所塑造的人物端整流丽，仪态大方，尤擅出手，变幻百出，轻快准确，以《泗州城》之三根鞭最为拿手。在京、津及东北一带负有盛名。是继九阵风、朱桂芳、方连元诸家之后而崛起的上选人材。中年起边演边教，曾在天津稽古社子弟班执教；1953年经王连平推荐，为东北戏曲学校聘为教师，后并入北京中国戏曲学校继续任教，除传授武旦各剧

外，并兼教京剧与地方剧科旦脚把子功、形体训练基本功。曾多次与方连元、范富喜老师共同示范演出《泗州城》。学生中刘琪、夏美珍、武建文、齐桂娟、王小玲、林绍华、孙小玉及地方剧科的刘晓峰、刘锡玉、杨登峪、李光珠、王秀红、李桂兰等均得其教诲。影片《含苞待放》中留有他教学的实录。

钱富川(1903—1977)　京剧演员、教师。祖父钱喜保(工老生)随徽班进京后，即在北京定居。父钱长永，工武净，与著名武丑王长林同出身于胜春奎科班。钱富川幼读私塾四年，精通文学，受家庭熏陶，入斌庆社学艺，亦工武净。民国三年(1914)转入富连成社第三科(富字)，从姚增禄等名家学戏，改工武生。在富社坐科兼效力九年，于唱念做打诸方面，打下坚实基础。民国十二年出科，先后搭杨小楼、高庆奎、孙毓堃、高盛麟等班社演戏。对杨小楼的表演艺术尤为倾心，常私淑揣摩，极有心得，演剧之余，二十五岁起即开始授徒庄少竹、赵颂南等。三十岁被中华戏曲专科学校聘为武生教师，后又受聘于荣春社、西北戏曲学校等。全国解放后，曾任中国人民解放军新疆军区京剧院教员。1952 年任戏曲实验学校(后名中国戏曲学校)教师，直到 1972 年退休。他对杨派艺术的念白尤为擅长，字音准确，节奏鲜明，在教授剧目中，凡杨派之代表剧目，如《长坂坡》、《铁笼山》、《挑华车》、《艳阳楼》、《连环套》、《恶虎村》、《骆马湖》、《林冲夜奔》等，无不倾囊相授，在戏曲教育上是一位影响深、贡献大的优秀京剧艺术教育家。弟子有张宝华、傅德威、齐和昌、袁金凯、张玉禅、尚长春、王世英等。

穆铁芬(？—1942)　京剧琴师。北京人。曾为程砚秋操琴。因操琴技术精湛，配合良好，受到程砚秋的器重。他对程派唱腔艺术领会深刻而独到，托腔中熟练的运用技巧，恰如其分、声情并茂地表达人物感情和思想变化。穆铁芬的操琴艺术与当时著名琴师陈彦衡齐名，他的琴艺规矩大方，不尚花哨，手音柔和，指法灵活，功力颇深而独具风格，为程派唱腔艺术的创造，作出巨大贡献。穆铁芬与程砚秋分离后，辅佐坤伶章遏云，并向章遏云传授程派唱腔艺术。章遏云从此弃梅攻程，声誉大噪，穆铁芬亦被章看作是她艺术上的支柱。穆铁芬亦被誉为程派唱腔艺术演奏名家。

迟景荣(1903—1981)　戏曲笛师、教师。名君辉，祖籍山东蓬莱，生于北京，出身梨园世家，他十四岁从李庆喜学习文场音乐，在富连成社科班实习演奏；十八岁拜方星樵(秉忠)门下，专工笛艺，随师搭班演奏，先后为杨小楼、余叔岩、梅兰芳、尚小云等擪笛，伴奏文武昆乱诸剧，颇受器重；还曾任教于北京中华戏曲专科学校、鸣春社科班和张伯驹在西安主持的国剧学会。二十世纪五十年代，先后在北京人民艺术剧院、中国戏曲研究院任职。曾撰写介绍京剧曲牌知识的文章，连载于报章上。同时为梅兰芳演出的《游园惊梦》、《金山寺》、《奇双会》等剧伴奏，1953 年加入中国京剧院乐队，参加了《柳荫记》、《桃花扇》、《无底洞》等戏的乐曲设计；1961 年到中国戏曲学校任教，勤恳认真，诲人不倦，整理、撰写了《京剧曲牌源流及运用》长文连载于《戏曲艺术》杂志，还有《京剧音韵十三辙》等专著和昆曲剧

目曲谱，编成教材印行。

李四广(1903—1981)　京剧演员。生于京剧世家。祖籍北京。七岁入三乐科班学艺，后拜名丑董志斌、郭春山为师，专工文丑。曾与余叔岩、言菊朋、高庆奎、金少山、梅兰芳、尚小云、荀慧生、马连良、谭富英、裘盛戎等诸名家合演。民国九年(1920)后长期与程砚秋合作。中华人民共和国成立后又与张君秋长期合作演出，以其精湛的表演技艺赢得盛誉。李四广嗓音响亮，念白爽利，吐字清晰，身段做派简洁、大方，尤以婆子活儿见长。1949年后李四广与程砚秋、张君秋等合作，拍摄了戏曲艺术影片《荒山泪》、《望江亭》、《秦香莲》。李四广先后传艺于长子李少广(名丑曹二庚弟子)、弟子刘世亭、左世钧、郭韵和、甄韵福、陈博裕、邱贵友、苏世詹、马振纲、刘广义等。

吴铁庵(1904—1932)　京剧演员。字书云，北京人，原籍安徽。工老生其祖父嗜戏成癖，令铁庵七岁入前辛寺票房，从著名琴师王云亭学戏。九岁登台，唱做极佳，被称为伶界的神童。后又请贾洪林、王月芳教老生戏《李陵碑》、《桑园寄子》、《洪羊洞》、《武家坡》、《卖马》、《朱砂痣》等，民国六、七年(1917、1918)成为北京舞台上童伶中的佼佼者。后以嗜酒而坏歌喉，家居静养，嗓音时好时坏，曾一度赴山东烟台、威海一带演出，声势终于败落。民国二十一年病卒。

朱小义(1904—1941)　北方昆弋兼皮簧演员。直隶安新县马村人。幼随父朱玉鳌迁居京东玉田县。师京东昆弋架子花脸孙益永，后与郝振基、朱玉鳌由京东同合班转入荣庆昆弋社。以扮相英俊漂亮，嗓音清脆甜美，出台颇有光彩，被誉为“银娃娃”。又向张文生学武生戏，民国七年至民国十二年间(1918至1923)随荣庆社在京、津演出了《夜奔》、《夜巡》、《探庄》、《打虎》、《快活林》、《蜈蚣岭》等，尤其得到大学生们的欢迎。后又得到著名皮簧武生尚和玉器重，收为弟子，同台演出。遂脱离昆弋班。民国十九年起偕张德发长期演于天津天华景戏院。民国二十年与赵美英、陈莲舫、梁一鸣等排演连台本戏《狸猫换太子》。民国二十二年春又排演陈俊卿编写的头本《西游记》。朱饰孙悟空，演出盛况空前，续排至十五本，多次翻头。民国二十五年初，脱离天华景，演于东天仙、北洋戏院等。民国二十八年秋，曾赴京搭祥庆社与韩世昌、白云生等合作，同年十一月返津。因病登台渐疏。民国三十年一月二十一日天津梨园公会在中国大戏院举行救济同业义务戏，扶疾参加了八八《五花洞》的演出。同年六月八日病逝天津，年仅三十七岁。身后萧条，得同业救助以葬。

程砚秋(1904—1958)　京剧演员。工青衣。满族。生于北京。原名承麟，后改“承”为程姓。早年艺名程菊侬，后更名艳秋，号玉霜。自民国二十一年(1932)起，易名砚秋，改号御霜。出身于破落的仕宦世家。幼年家贫，六岁拜荣蝶仙为师，十一岁开始登台，十二岁正式参加营业演出，先后与刘鸿声及晚年的孙菊仙配演《辕门斩子》、《朱砂痣》、《桑园寄子》等剧，颇获好评。后因青春期“倒仓”，得罗瘿公资助深造，先从阎岚秋(九阵风)、乔惠兰等名家学习京剧武把子及昆曲身段、唱法，后又拜梅兰芳为师，更得益于王瑶卿，艺术上突



飞猛进，声誉日隆，不久开始独立组班，在不断的艺术实践和创新中，逐步形成个人的艺术风格，创立了有广泛影响的“程派”，与梅兰芳、尚小云、荀慧生一起被称为“四大名旦”。程腔是程派艺术的核心，低回婉转、严守音韵，吐字沉着有力，行腔抑郁婉转，回肠荡气，在断连之间，更以连为主，连中有断却又音断意不断，音断气不断，形成了深沉含蓄，外柔内刚，若断若续，一气呵成的艺术特色。表情身段，亦富特色，特别是圆场、水袖功，具有独特的艺术魅力。从民国十二年至十六年，排演了大批新戏，如《红拂传》、《玉镜台》、《风流棒》、《花舫缘》、《鸳鸯冢》、《孔雀屏》、《琵琶缘》、《聂隐娘》、《梅妃》、《沈云英》、《文姬归汉》等。民国二十年推出《荒山泪》、《春闺梦》。民国二十一年一月赴欧洲考察，民国二十二年三月回国。同年排出《亡蜀鉴》。民国二十六年又演出了陈墨香编写的新戏《费宫人》。民国二十九年秋由翁偶虹编剧、号称“集程腔之大成”的代表作《锁麟囊》首演于上海，接着又推出了翁偶虹据传奇《百花记》改编的《女儿心》。民国三十二年程砚秋为躲避日伪的胁迫，罢歌息舞，在北京的青龙桥躬耕务农。民国三十四年秋，他在北京新新戏院（今首都电影院）举行了欢庆抗战胜利，重返舞台的公演。1949 年程砚秋作为特邀代表，参加了中国人民政治协商会议第一届全体会议。1950 年当选为全国人民代表大会代表，并任中华全国文学艺术界联合会全国委员会委员，中国戏剧家协会理事会主席团委员。1952 年参加全国第一届戏曲观摩演出大会演出，获荣誉奖。1953 年任中国戏曲研究院副院长。1956 年 3 月拍摄了程砚秋舞台艺术片《荒山泪》，1957 年 7 月任世界青年联欢节艺术比赛评委于莫斯科，同年加入中国共产党。1958 年 3 月 9 日，因患心肌梗塞症在北京逝世。学习程派艺术并有成就的演员有新艳秋、赵荣琛、王吟秋、李世济和李蔷华等。

孙毓堃（1904—1970）　京剧演员。河北河间人。出身于梨园世家。七岁时，入五舅俞振庭主办的科班“斌庆科”学艺，艺名孙斌恒。因其扮相出众，学艺刻苦，又具天赋，深得五舅喜爱，遂将其全部艺术传给外甥，并因其五舅艺名改为“小振庭”登台献艺，后因俞振庭体弱年高，斌庆社便由小振庭领衔演出。以《状元印》、《艳阳楼》、《四平山》、《惜惺惺》四剧一演而红，名满九城。出科后拜外祖俞菊笙得意弟子杨小楼为师，改名孙毓堃。杨小楼为报师门之恩，又爱毓堃之才，倾囊授艺，亲炙苛求，将自己的代表作秘传于他。因而他的技艺功底深厚，扎实矫健，演长靠戏有大将风度，器宇轩昂；演短打戏身手敏捷，灵活精练。杨小楼逝世后，全班同仁推举孙毓堃领衔，率杨氏剧团演出于吉祥、中和、开明、三庆等戏院，先后与余叔岩、马连良、高庆奎、王又宸、梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、筱翠花等合作演出。尤以《状元印》、《艳阳楼》二剧，享誉京城及津、沪、汉。中华人民



共和国成立后，曾与梅兰芳、马连良、谭富英合作演出《龙凤呈祥》，扮赵云；又在与马连良、谭富英、叶盛兰、裘盛戎等合拍的电影戏曲艺术片《群英会·借东风》中扮赵云。北京市戏曲学校成立后，任武生教师，培养了沈宝桢、叶金援、贾世铭、茹绍瑞等学生。在中国戏曲学校代课时，教授学生有李光、俞大陆、高牧坤、李可等。教授剧目有《战宛城》、《铁笼山》、《恶虎村》、《艳阳楼》、《状元印》、《挑华车》、《长坂坡》等。

秦凤云(1904—1982)　河北梆子女演员。原籍安徽，生于天津。民国五年(1916)晋京。隶中和园。十七岁加入奎德社，民国十一年离社赴东北，返京后再进奎德社为该社主演。排演了杨韵谱编导的《黑籍冤魂》、《一念差》、《湖天幻影》、《梁武帝》等八十本戏。她以得天独厚的嗓音，细腻传神的表演，秀丽宜人的扮相，备受北京观众以及评论界的推崇，有"小金钢钻"、"鲜灵芝第二"之称，是坤伶三杰中的后起之秀，被推选为"凤艳亲王"。民国十九年(1930)，秦凤云结婚后辍演。民国二十六年赴日本录制唱片，回国后粉墨登台，不久，又告消歇。民国三十年的再度复出，时间更为短暂，后靠变卖度日。中华人民共和国成立后，她于1950年和李桂云共组丹声社，使近绝迹于北京舞台的河北梆子出现转机。



1952年应聘到中国戏曲学校任教，又一度去河北省戏曲团体任教。1954年被选为河北省政协委员，同年，在该省戏曲演员会演中获荣誉奖，并被选为中国文联委员，中国戏剧家协会理事。1956年返京，回中国戏曲学校任教，教授地方剧科河北梆子专业，刘晓峰、刘钖玉、杨登峪、李光珠、潘岚英等均曾受其教益。1965年退休。1982年病逝。

高富远(1905—1966)　京剧演员、教师、北京人。出身于梨园世家，祖父为清末名净高德禄，隶四喜、春台各班。富远幼入富连成社大三科习艺，师从萧长华，工文丑。出科后，得李寿山举荐，搭入尚小云之班，默契相投，被倚为股肱，长年合作。在许多尚派戏中担任重要角色，所饰《汉明妃》的王龙、《金山寺》的法海、《青城十九侠》的郑颠仙、《十粒金丹》的哑巴等都十分出色；并擅演《逍遥津》的华歆、《独木关》的张士贵和《小过年》的煤铺掌柜、《打杠子》的娘家妈等。他表演传神得趣，诙谐冷俏，长于扮演颟顸傻气一类人物，独具特色。还曾搭杨小楼、程砚秋、筱翠花、李世芳、张君秋、叶盛兰的各班及在荣春社任教。二十世纪五十年代初加入中国京剧院，后调中国戏曲学校任教，在培养京剧丑脚人材上作出贡献。在为学校勤工俭学演出和为学生示范演出中，所演《一匹布》(饰驴夫官)、《涿州判》(饰张康侯)、《打严嵩》(饰严遐)、《独木关》(饰张士贵)、《文章会》(饰秋水)、《乌龙院》(饰张文远)等，深得赞赏。

安冠英(1905—1940)　评剧演员。辽宁大来县人。早年在白玉霜戏班曾演过《马寡妇开店》、《珍珠衫》、《玉堂春》、《桃花庵》等戏中的小生，唱做俱佳，为评剧不可多得人才，白玉霜倚为良辅。民国二十六年(1937)白玉霜弃班而去，班社收入全无，人心浮动，安冠英

一边给小白玉霜教戏，一边陪小白玉霜演出，他不仅保住了这个班社，并为白派艺术的发展作出重要贡献。民国二十七年安冠英不幸遭人暗算，被镪水伤了头顶，于民国二十九年在原籍奉天大来县病逝。

陈正民(1905—1957)　舞美设计。福建闽侯人。青年时期在上海从师于福建派布景创始人俞鸿冠先生，先后在上海、天津从事舞台美术工作。民国三十年(1941)，应上海盖春来、黄桂秋之邀同到北京为富连成科班排彩头戏《乾坤斗法》及应节戏《天河配》、《广寒宫》，观众爆满，上座始终不衰。民国三十三年，在北京与白家麟、徐兰沅、李盛斌、杜海泉等合股组织勤节社，专门演出机关布景戏《八仙得道》、《乾坤斗法》等。民国三十六年改组为新兴社。1950年改为新兴京剧团，陈正民任副团长。一生中设计剧目有一百多出。绘画手法细腻清秀，立体感强，空间深远，为福建派布景第一传人。并为各地、各剧种培养了一批舞台美术人才。

张润时(1905—1969)　评剧演员。又名张化雨。河北滦南县司各庄兰砣里人。十二岁随兄张彩亭(评剧创始人之一)到唐山，投师成兆才学艺七年。工评剧小生。出师后，



与其兄在东北一带演出。以后进关加入莲剧团，长期与喜彩莲配戏，演出了《人面桃花》、《卓文君》、《梁红玉》、《十三妹》等剧中重要角色。张润时嗓音高亢嘹亮，演唱技巧纯熟，板头、运气、吐字、行腔都有独到之处，特别讲究韵味。在《人面桃花》中，他扮演书生崔护，台上当场挥笔题诗，写成一手好字。晚年他还从事评剧唱腔设计，在《回杯记》中设计了一大段小生唱腔，《花为媒》中为李月娥设计了一大段字头压字尾的唱腔。1954年张润时到中国评剧院，曾在五八届、六〇届两届学员班中任教，评剧演员马泰即启蒙于他。

徐碧云(1905—1971)　京剧演员。祖籍江苏元和。生于北京。祖父徐承瀚隶三庆班，与程长庚合作演出；父徐宝芳，工小生；长兄徐兰沅为京剧琴师。碧云七岁入私塾读书，从王三习武功，经丁连生开蒙习武生。后在萧长华建议下改习旦脚，拜吴菱仙、吴彩霞习青衣、花旦。十二岁进俞振庭主办的斌庆社，排名斌喜，由于学习刻苦，功力颇佳，并受过梆子演员侯俊山教益，文武戏均能得心应手，在斌庆社未出科前就以文武花旦挑起大梁。出科后曾与程继先、萧长华、杨小楼、金少山、龚云甫、王凤卿、雷喜福、贯大元、高庆奎、言菊朋、马连良、谭富英等先后合作。首场演出一至八本《玉堂春》后，每演



出必一文一武剧目相兼，或主演小生与旦脚双出剧目，备受内外行赞赏。他擅演的小生戏有《白门楼》、《辕门射戟》、《群英会》、《黄鹤楼》、《八大锤》等，而《薛琼英》、《花木兰》、《英杰烈》尤佳。所演新剧目有《绿珠》、《蓝桥会》、《大乔小乔》、《褒姒》、《虞小翠》、《骊珠梦》、《聂

小倩》、《情痴》、《胭脂》、《琵琶洞》、《珍珠泪》、《京娘》等。时人将他与四大名旦并誉为“五大名旦”。受其教益的弟子有刘雪涛、醉丽君、言慧珠、童芷苓、李玉茹、李慧芳、李丽芳、李薇华、华香琳、杨畹农、黄蜚秋、毕谷云等。

刘仲秋(1905—1972)　京剧演员、戏曲教育家。原名葆祥,江苏徐州人,自幼爱好戏曲。民国十三年(1924)加入由谭派名票苏少卿主持的徐州民众俱乐部京剧研究班,从苏学老生,常演《失街亭、空城计、斩马谡》、《洪羊洞》、《南天门》等戏,甚得称许;后组织“正风社”业余剧团,经常出演,收入均用于赈灾和公益事宜。民国二十年北上求学,考入梅兰芳、余叔岩创办的“国剧传习所”,得到余叔岩、钱金福、鲍吉祥、陈彦衡、曹心泉诸名家的指授,并拜李洪春为师。经多年刻苦研练,艺事大进,毕业后做专业演员,以《琼林宴》、《镇潭州》、《一捧雪》、《捉放曹》、《坐楼杀惜》、《打渔杀家》诸剧,经常出演于南京、镇江及浙、皖、豫等省的各大城市,颇负声誉。在演剧中积极致力于京剧艺术的革新、探索,力主摒除陋习,净化舞台。抗日战争爆发后,他于民国二十七年与任桂林、郭建英、封至模在西安创办夏声戏剧学校,以“振兴民族艺术,传扬华夏之声”为宗旨,培养京剧人才,招收了一批在抗日战争中流亡的儿童为学生,授以专业技艺和文化知识。在他的主持下,编演了《陆文龙》、《花木兰》、《梁红玉》、《新打城隍》、《新小放牛》等剧,积极宣传抗日,表现出高度爱国热情。剧校经辗转川、鄂等地,最后定址上海,在极其艰苦窘迫条件下,坚持办学。1949 年,他率领全校师生欣然参军,投身革命,历任中国人民解放军第三野战军政治部文工团第三团副团长、华东戏曲实验学校副校长和东北戏曲实验学校校长、中国戏曲学校沈阳分校副校长。1955 年任中国戏曲学校副校长,培养了大批戏曲人材,为我国戏曲艺术教育事业贡献卓著。1972 年下放农场劳动期间故于风雨途中。

吴幻荪(1905—1975)　京剧作家、戏曲评论家、画家。号朱萸,北京人。文学根底深厚,能演会编,先后为杨小楼、郝寿臣、马连良、言慧珠等编写剧本多种,代表作为《野猪林》、《十老安刘》等。二十世纪四十年代,北京京剧界称翁偶虹、吴幻荪、景孤血为“三大编剧家”。中华人民共和国成立后,曾编写现代戏《一贯道》、《小二黑结婚》等。整理过《秦琼夜打登州》。参加了北京市大众文艺研究会,当选为执行委员会候补委员兼创作部副部长。吴幻荪经常撰写评论文章,曾编辑戏剧刊物,还是当代著名画家,善绘山水。民国十八年(1929),在徐悲鸿主持的北平艺术学院担任国画教师。

焦菊隐(1905—1975)　戏剧导演、理论家、教育家。名承志,笔名居尹、秦瑜。原籍浙江绍兴,寄籍天津。毕业于北京燕京大学政治系,在校参加业余话剧活动。曾任北平市立二中校长、北平国立研究院出版部秘书。民国二十年(1931)创建中华戏曲专科学校,任校长四年,在校内破除旧科班的陈规陋习,实行业务与文化并重,培养出宋德珠、傅德威、李和曾、王和霖、王金璐、李金鸿、李玉茹、白玉薇、吴玉蕴(素秋)、陈永玲等一大批杰出京剧演员。民国二十四年赴法国和比利时留学,获巴黎大学文学博士学位。民国二十七年回



国，先后在广西大学、国立戏剧专科学校、北平师范大学任教，并参加导戏、演戏，从事文艺戏剧理论研究和译述工作。曾任中华戏剧界抗敌协会桂林分会常务理事。民国三十六年创办北平艺术馆并任馆长，排演出京剧《桃花扇》和由他改编的京剧《铸情记》。中华人民共和国成立后，任北京师范大学文学院院长、北京艺术学院导演系主任、北京人民艺术剧院副院长兼总导演。他排演的《龙须沟》、《虎符》、《蔡文姬》、《茶馆》、《关汉卿》等戏，对话剧民族化作出很大贡献。1950 年任文化部戏曲改进委员会委员，出席全国戏曲工作会议。撰写过《话剧和戏曲要互相借鉴》、《谈戏曲改革的几个问题》等论文，收入《焦菊隐戏剧论文集》。译作有丹钦科的《文艺·戏剧·生活》等。曾当选为第二至四届全国政治协商会议委员、中国文联全国委员、中国剧协艺委会主任。

李义廷(1905—1975)　　评剧演员。河北省丰南县西葛庄村人。先习河北梆子，出师后改唱评剧，工小生，在东北加入复盛剧社。民国二十年(1931)春，由安东来到北平。李义廷能文能武，曾为李银顺、金灵芝、刘翠霞、喜彩莲等配戏，民国二十九年，在喜派代表剧目《孔雀东南飞》中扮演焦仲卿。中华人民共和国成立后，加入了中国评剧院，在《秦香莲》中饰王延龄。在《朱痕记》中，反串老旦，唱做俱佳。在现代戏《杨三姐告状》中饰演高老太爷，也给观众留下深刻印象。李义廷重唱功，他的音质有些沙哑，但嗓音很高，采用评剧正调演唱，并吸收河北梆子的唱法，唱腔高亢而有力，再加上冀燕语言的特色，听起来别有一番韵味。



谭富英(1906—1977)　　京剧演员。名豫升。祖籍湖北江夏(今武昌)，生于北京。出身梨园世家，祖父谭鑫培，父谭小培，幼承家学。民国四年(1915)随开蒙老师陈秀华学艺。民国六年二月入富连成科班，得萧长华、王喜秀、雷喜福教授。民国七年，由武生改学老生 。出科后，搭王惠芳班，拜余叔岩为师，并赴上海演出。民国二十四年，自组扶椿社，社长陈椿龄。民国三十年，陈椿龄病故，该社易名同庆社，社长韩佩亭。1950 年，同庆社与裘盛戎所在的戎社合并，组成太平京剧社，1952 年易名太平京剧团，同年 7 月改名北京京剧二团。谭富英从幼年开始，即接受了扎实的武功训练，加上天赋清亮、宽厚的嗓音，使他文武兼擅，均见功力，尤长于靠把戏。他的唱腔，在继承家学谭(鑫培)派艺术的基础上，吸收了余(叔岩)派演唱特色，并根据自己嗓音条件，形成了自己特有的酣畅舒展、流利大方的演唱风格，世称“小谭派”。深厚的武功基础，使他演出《定军山》、《战太平》、《打棍出箱》等剧目，更是得心应手，运用自如，别具光



彩。早在二十世纪三十年代便在艺坛享有盛名，是继马连良之后成就显著、舞台生涯最久的老生演员之一，与马连良、杨宝森、奚啸伯同被誉为“四大须生”。他在《甘露寺》中扮演的刘备、《四进士》中扮演的毛朋、《清官谱》中扮演的八贤王、《定军山》中扮演的黄忠、《赤壁之战》、《三顾茅庐》中扮演的刘备、《空城计》中扮演的诸葛亮、《赵氏孤儿》中扮演的赵盾、《将相和》中扮演的蔺相如等，都极具艺术魅力，给人留下深刻印象。早年曾与雪艳琴合拍电影《四郎探母》，晚年与马连良合拍电影《群英会》，都成为宝贵的艺术资料。他常演的剧目还有《南阳关》、《失街亭、空城计、斩马谡》、《桑园寄子》、《乌盆记》、《击鼓骂曹》、《洪羊洞》、《桑园会》、《御碑亭》等。与马连良、张君秋、裘盛戎合作排演的《秦香莲》、《赵氏孤儿》、《群英会》、《将相和》，从音乐到服装道具进行了改革，舞台演出令人耳目一新。他1959年加入中国共产党，曾任北京京剧团副团长。其子谭元寿，为京剧老生演员。

白玉霜（1907—1942）　评剧女演员。河北滦县古冶人。其父为莲花落艺人李景春（艺名粉莲花）。十一岁从刘某学唱京韵大鼓。十四岁始拜评剧老艺人孙凤鸣为师学唱评剧，取名白玉霜。开蒙戏有《开店》、《花为媒》、《高成借嫂》、《雪玉冰霜》。十七岁为花莲舫当配角，花莲舫班散后，白玉霜去东北演出，失败后回津，在小生安冠英帮助下组成李家班。民国二十年（1931）底，白玉霜首次进京，演出《花魁从良》、《马寡妇开店》、《双蝴蝶》、《秦香莲》等戏。民国二十二年，因演《拿苍蝇》招徕观众，被视为有伤风化，逐出北平。民国二十三年，白玉霜带领安冠英、小福子（小白玉霜）赴上海，在天蟾舞台与京剧演员赵如泉合作演出了《潘金莲》。连演百场，声誉日隆。一些进步人士视评剧为“民众的艺



术”，提倡“利用蹦蹦戏的形式，创造新的作品，特别是反帝反封建的作品，来提高大众的艺术水准，以扩大民众的自卫精神”。她又主演了反映评剧艺人生活的《海棠红》，进一步扩大了评剧的影响。民国二十六年，白玉霜重返北平时，受到热烈欢迎，同刘翠霞、爱莲君、喜彩莲合称评剧“四大名旦”。白玉霜的表演火辣、细腻、真切、传神，她改革了传统唱法，讲究共鸣和韵味，利用她宽厚甜润的好嗓子，把过去口语化的唱腔，发展成为歌唱性、抒情性的音乐。平稳的唱腔中蕴含着激情和力量，给人一种深沉悲怆的感受。在伴奏器乐中加进二胡，在化妆、服装上也有许多创新。她是二十世纪三十年代评剧的代表人物之一，评剧白派艺术的创始人。她的养女小白玉霜继承了她的艺术风格并有发展。

傅惜华（1907—1970）　戏曲史家、藏书家。北京人。又名宝泉，曾用名仲涵、寒山、涵庐、曲庵等，别号碧渠馆主。满族。北京蒙藏专门学校政治经济科毕业。自幼酷爱文学艺术，毕生从事戏曲、曲艺、小说、民俗学、民间美术的资料搜集与研究。历任北平国剧学会编纂部主任、国剧学会图书馆主任、北京大学文学院讲师、中国大学国文系教授等。曾任《北京画报》、《南全杂志》、《民言报》、《戏剧丛刊》、《大公报》、《晨报》等报刊戏剧部分的编

辑或主编。中华人民共和国成立后，曾任中国戏曲研究院研究员、图书馆馆长，系中国戏剧家协会会员。傅惜华一生勤奋治学，是我国知名的戏曲、曲艺、小说研究专家和收藏家。他著述甚丰，先后编著出版了《缀玉轩藏曲志》、《中国小说史略补编》、《戏曲选》、《曲艺论丛》、《六朝志怪小说之存逸》、《子弟书总目》、《汉代画像全集》、《宝卷总录》、《古今民间文艺丛书》(与郑振铎合编)、《西厢记说唱集》、《白蛇传集》、《宋元话本集》、《古典戏曲声乐论著丛编》、《元代杂剧全目》、《明代杂剧全目》、《明代传奇全目》、《清代杂剧全目》、《水浒戏曲集》一、二集、《北京传统曲艺总录》、《中国古典文学版画选集》、《中国古典戏曲论著集成》一至十集(与杜颖陶合编)等。傅惜华碧蕖馆藏书，部分珍籍散佚，其余均由中国艺术研究院戏曲研究所收藏。

朱斌仙(1907—1971)　京剧演员。梨园世家出身，祖父朱霞芬，昆旦；父朱小芬，京剧正旦。斌仙七岁入斌庆社科班学老生，后改习丑行，十五岁出科，继拜郭春山为师深造。中华民国十三年(1924)随梅兰芳东渡日本演出，民国十四年与李万春合演《三侠剑》饰欧阳德，在京中盛极一时。尔后曾与新艳秋、雪艳琴、王玉蓉、荀慧生、金少山、言慧珠、李玉茹、唐韵笙、赵如泉先后合作，演出于京、津、沪及大江南北。并一度在上海夏声戏曲学校任教。1950 年回京后应荀慧生邀请，参加留香京剧团工作。1962 年奉调到北京市戏曲学校任教。1964 年因病退休，1971 年 3 月 30 日病逝。



白玉珍(1907—1972)　北昆演员。河北省安新县马村人。出身于北方昆曲世家。祖父白洛和、父亲白建桥、兄白玉田都是昆曲名演员。幼年入本村子弟会学艺，后拜张万友、侯玉山等学《醉打山门》、《滑油山》、《激孟良》等花脸戏。同时向魏庆林等学老生戏。以后长期在京、津、保一带与韩世昌、白云生合作演出。1949 年以来，先后参加北京人民艺术剧院和中央实验歌剧院工作，任古典舞教师兼演员。1956 年 10 月参加在上海举行的南北昆曲会演。北方昆曲剧院成立后，任教师兼艺委会委员，并兼演员队队长，对剧院传统剧目教学、整理、现代剧目的排练及学员培训都卓有贡献。1964 年调河北省戏曲学校任教。他戏路宽，兼通各行剧目，善于表现人物，嗓音浑厚、洪亮。从存世的《出潼关》、《草诏》等音响资料中，能感受到他深厚的演唱功力。此外尚有《精忠记·败金》的片断录像。



孟小冬(1907—1977)　京剧女演员。原名若兰，字令辉。北京人。出身梨园世家。九岁学艺，宗孙(菊仙)派。工老生。十四岁时，在上海排演《宏碧缘》，饰骆宏勋，因扮相英俊，嗓音明亮，演出效果极佳。民国二十七年(1938)拜余叔岩门下，学会十几出余派看家戏。孟小冬博学多识，对余派的擞音、脑后音、立音、水音等技巧，掌握得十分准确自如，演

唱的尺寸、劲头儿、气口诸方面，亦是精心琢磨，苦心钻研，演唱技巧娴熟高超，保持了余派起伏婉转、自然流畅的演唱风格，为“余派”艺术的继承人。其拿手戏有《搜孤救孤》、《乌盆记》、《法场换子》、《御碑亭》、《洪羊洞》、《二进宫》等。中华人民共和国成立前夕移居台湾。令人惋惜的是，她脱离舞台较早，幸有录音传世，可供后人学习、鉴赏。

杜颖陶(1908—1963)　戏曲史家、理论家。原名杜景、笔名北婴、绿依、剑啃、涩斋、云士等。生于乌鲁木齐，成长在天津。毕业于北京艺术学院、北京民国学院。曾任戏曲音乐院研究员、图书馆主任等。1951年入中国戏曲研究院，先后任资料室副主任、编辑室副主任、《戏曲研究》编委等。曾随程砚秋剧团赴全国各地旅行演出，同时调查地方戏曲历史。文章散见于《剧学月刊》、《戏曲音乐丛书》、《戏曲研究》等刊物。编著作品有《二簧来源考》、《秦腔源流质疑》(与程砚秋合写)、《记玉霜簃所藏抄本戏曲》、《董永沉香合集》、《岳飞故事戏曲说唱集》、《曲海总目提要补编》、《中国古典戏曲论著集成》(共十集，与傅惜华合编)。

杨菊芬(1908—1978)　京剧女演员，工老生。原名翠红，字信陵。原籍河北冀州，世居北京。少年时师从葛玉棠学习娃娃生，后拜京城名票范廉泉为义父学谭(鑫培)派老生，同时向恩晓峰、陈彦衡诸前辈学艺并演出于天桥舞台、升平茶园等处。民国十六年(1927)起与其二姐杨菊秋(京剧旦脚)组班演出于北京、天津、河北一带。主要演出《四郎探母》、《汾河湾》、《红鬃烈马》、《坐楼杀惜》、《打渔杀家》、《御碑亭》、《盗魂铃》等生旦对儿戏和《失街亭、空城计、斩马谡》、《击鼓骂曹》、《战太平》、《困曹府》、《洪羊洞》、《状元谱》等正工老生戏。民国十八年经范廉泉介绍，拜陈秀华为师深造谭派艺术，并更加频繁辗转于京、津之间进行演出。民国二十年与天津张园少主人张挺结婚后谢绝舞台。至1949年起与杨菊秋组织了“双菊京剧团”再次活跃于京剧舞台。1951年加入中国戏曲研究院京剧实验工作团演出《除三害》、《碰碑》、《芦花河》、《搜孤救孤》、《大保国、二进宫》等剧目，并且与雪艳琴等新排演了《打金枝》。1959年后到北京市戏曲学校任教近二十年，教授老生戏《上天台》、《伍子胥》、《将相和》、《三娘教子》、《辕门斩子》及老旦戏《红灯记》、《沙家浜》等，所教剧目和所教学生均经常演出，多数学生学有所成，至今经常演出于各地京剧舞台。其本人有唱片《武家坡》、《困曹府》、《打严嵩》、《连营寨》、《搜孤救孤》传世，并与杨菊秋联袂灌制了《乌龙院》等。

陈丽芳(生卒年不详)　京剧演员、教师。工旦脚，生于北京。出身梨园世家，祖父、父亲、兄长、侄子均为梨园名伶。丽芳幼入朱幼芬开办的福清社科班，学旦脚，学成后曾搭杨小楼、王又宸、雷喜福、马连良、谭富英、奚啸伯、李盛藻、李少春各班，挂二牌，常与老生配演对儿戏，如《四郎探母》、《红鬃烈马》、《御碑亭》、《回荆州》、《桑园寄子》、《南天门》、《贺

后骂殿》、《战蒲关》、《浣纱河》、《打渔杀家》、《大保国、二进宫》、《九更天》等；单出戏常演《女起解》、《玉堂春》、《六月雪》、《彩楼配》、《虹霓关》等。唱做规矩，配搭严谨。民国二十三年（1934）拜入程砚秋门下，为继荀令香之后的程氏第二名入室弟子。二十世纪三十年代曾任中华戏曲专科学校教师；四十年代末又任教于西北戏曲学校；1953 年应戏曲实验学校（后名中国戏曲学校）之聘，教授全部《朱痕记》等剧。

杨宝森（1909—1958）　京剧演员。字钟秀。工老生。原籍安徽合肥。祖居北京。生于梨园世家。祖父杨朵仙，伯父杨小朵，父亲杨幼朵，均为名伶。宝森初拜裘桂仙，习毯子功，后拜鲍吉祥学老生，宗余（叔岩）派。十岁"带艺搭班"入斌庆社科班，求艺并演出。十二岁后专攻余派艺术。十六岁时演出《打渔杀家》博得好评。尔后演出了《上天台》、《断密涧》、《珠帘寨》、《定军山》、《战太平》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《洪羊洞》、《失街亭、空城计、斩马谡》、《桑园寄子》、《当锏卖马》、《托兆碰碑》、《汾河湾》、《文昭关》等余派戏，饮誉京沪，获"小余叔岩"的称号。后因身体欠佳长期未登舞台，潜心研究余派的唱腔技巧。二十世纪三十年代重登舞台，根据变声后的条件，创出一种崭新唱法，自



成一家，成为杨派艺术的创始人，与马良连、谭富英、奚啸伯并为"四大须生"之一。杨宝森的演唱颇具余派稳健含蓄、韵味醇浓之特色，倒仓后虽然嗓音略显沙哑，缺少清脆、刚亮之音，但他充分利用中低音区，发挥宽厚浓郁之长，行腔低回婉转，吐字、发声甚是讲究，巧妙运用四声，听来甜美隽永，耐人寻味；念白技法更为高超。他塑造的杨继业、寇准、诸葛亮、伍子胥等舞台形象深入人心。晚年的代表作为《杨家将》、《失街亭、空城计、斩马谡》、《伍子胥》、《击鼓骂曹》等剧。宗其艺者有马长礼、汪正华、梁庆云、李鸣盛、蒋慕萍、程正泰、朱云鹏、叶蓬等人。

史善朋（1909—1961）　京胡制作师。北京通县人。十二岁到北京东琉璃厂马良正胡琴铺学习制作京胡工艺。民国十九年（1930）去天津久盛斋胡琴铺任京胡制作师。两年后回京，在李铁拐斜街西口八十一号，以史善朋竹琴社为名立店开业。他制作的胡琴，琴轴选用黄杨或黄檀，并雕作成玉春棒花状簪形。质地坚实，纹理通顺美观，如紫袍、虎皮、芝麻花、鳝鱼黄花腰横玉带等，并创造了琴杆上漆、弦、琴筒烤干、整圆等工艺。为使京胡音质纯正，音量适度，他经常到剧场考证音色，与名琴师切磋琴艺，依据地理、气候的不同，琴师的把位和力度的差异，施以相应的工艺。由于他在选料和工艺上锐意求新，不断发展并美化琴杆品种及装饰，制作的京胡精美华贵，因而成为二十世纪四五十年代前后北京地区最有声誉的京胡制作师之一。

张次溪（1909—1968）　戏曲研究家、评论家。又名张江裁。广东东莞人。青年时期常与孙菊仙、王瑶卿、时慧宝等交往，与齐如山、林白水等为友。曾师事樊樊山、罗瘿公、李

毓如、杨云史、吴北江、林琴南、沈太侔等。他勤于治学，随时辑存戏曲资料，熟谙戏曲知识、梨园掌故，编有《清代燕都梨园史料》正续编。其中收辑清代有关戏曲的论著、史料，如吴长元《燕兰小谱》、小铁笛道人《日下看花记》、来清阁主人《片羽集》、留春阁小史《听春新咏》、粟海庵居士《燕台鸿爪集》、杨懋建《辛壬癸甲录》、《长安看花记》、《丁年玉笋志》、《梦华琐簿》等五十一种。其中还包括他辑成的《九青图咏》、《北平梨园竹枝词荟编》。此书于民国二十三年(1934)、二十六年分别由北平邃雅斋、松筠阁出版。他曾撰写过不少有关戏曲的文章，并主编了《新中日报》。编辑写《伶苑》专栏，记述了京剧史料与轶闻。收辑了谭复堂及痴渔的《群芳小集》、《撷华小录》和倦游逸叟(吴焘)的《梨园旧话》等，民国二十二年间连载于《戏剧月刊》。另外编有《灵飞集》(内容为有关赛金花的资料)，民国二十八年 2 月天津书局出版。他还曾拜齐白石为师学画，笔录了《白石老人自述》(1863—1948 年间)，发表于台湾《传记文学》杂志。

庞世奇(1910—1940)　北昆演员。工旦脚。河北省新城县人。其父为刘民庄老票会庞兆元。世奇幼从马凤彩学艺，与小生演员崔祥合作，嗓音甜亮，扮相俊美。民国十年(1921)拜名笛师田瑞庭门下，并由韩世昌传授了《出塞》、《惊梦》、《金山寺》，另有《思凡》、《刺虎》、《刺梁》、《借扇》诸剧皆所擅长。民国十七年曾随韩世昌东渡赴日本演出，惜染不良嗜好早逝。有《借扇》、《天罡阵》唱片存世。

焦景俊(1910—1959)　评剧琴师。河北深县人。幼年入天津一家梆子馆学青衣。因嗓子倒仓改学拉弦。十五岁独立操琴，先为河北梆子演员金钢钻操琴。二十岁投评剧李家班。为白玉霜伴奏《秦香莲》、《双蝴蝶》、《玉堂春》、《阎婆惜》、《潘金莲》、《红娘》、《河东狮吼》等剧目。白派唱腔艺术的形成与焦景俊密不可分。焦景俊伴奏的特点是大弓大扯、满音满调、托、保、随、带、入与演员的演唱珠联璧合。白玉霜去世后，焦景俊又为小白玉霜拉弦。为她说腔、说戏，把老白玉霜的艺术一一传授给她。使得白派艺术在两代人中一脉相传。



王度芳(1910—1966)　评剧演员。工丑。原名王振华，河北景县人。少年时期在天津拜钱更生为师，学演文明戏，曾加入益世社、正轨社、义拂社。文明戏衰落后改唱评剧，曾与新凤霞配戏。王度芳戏路宽，1952 年曾与李忆兰合作演出评剧现代戏《女教师》，成功地塑造了一个迂腐保守的人物“孟大学问”。融小花脸与老生的表演为一身，表演幽默、风趣，唱腔新颖、滑稽，1952 年 11 月参加全国第一届戏曲观摩演出大会，获表演二等奖。1954 年，他饰演《张羽煮海》中的老龙王，再次获得北京市戏曲会演的二等奖。在《杨三姐告状》中他运用天津方言，塑造了粗扩、豪放的杨厅长，为观众留下深刻的印象。



奚啸伯(1910—1977)　京剧演员。北京人。原名承桓，乳名“小白”，谐其音改名啸伯。满族。其父禄奚与祖父均为清代官吏。奚啸伯自幼爱好戏曲，青年时代常参加北京票房活动，唱老生。十二岁起，拜言菊朋为师，学《击鼓骂曹》、《捉放宿店》、《乌盆记》、《碰碑》、《探母回令》、《失街亭、空城计、斩马谡》、《洪羊洞》等戏。二十一岁正式搭班演出，先后辅佐尚和玉、杨小楼、尚小云。民国二十四年(1935)入承华社，为梅兰芳配演。后自组忠信社，与张君秋、侯玉兰等合作。二十世纪三十年代末至四十年代初，梨园界有“马跳谭(檀)奚(溪)”之说，将奚啸伯与马连良、谭富英并列，后加杨宝森，并称为“马谭奚杨”(或“马谭杨奚”)四大须生。奚啸伯出身宦门，有较高的文化素养，对京剧艺术有较深的研究，经常向一大批知识名流探讨、学习，研究音律，演习古琴的指法等。他以谭(鑫培)为正宗，且有言菊朋的基础，余叔岩的熏陶，又吸收王又宸、刘景然、时慧宝、高庆奎、马连良的长处，融合成自己的艺术风格。他有惊人的模仿力，诸家唱法、表演特点，无不学得惟妙惟肖，为他博采众长创造了极好的条件。他把《走麦城》、《造白袍》、《哭灵牌》、《连营寨》、《八阵图》、《战猇亭》和《白帝城托孤》联缀在一起，删繁就简，保留精华，统名谓《白帝城》，成了一出“奚(啸伯)派”名剧。在《哭灵牌》的〔反西皮二六〕中，他创造了错骨不离骨，耍板甩腔的唱法，唱得如泣如诉，缠绵悱恻，感人肺腑。表演上，他着重刻画人物，讲究戏情、戏理，唱法上长于喷口吐字，讲究口劲，特别对京剧老生“一七”辙的运用，有较系统的研究。中华人民共和国成立后，他曾一度成立啸声京剧团，上演新戏《范进中举》，现代剧《白毛女》、《红云崖》等。错划右派后，于 1957 年下半年便离开了北京。1977 年 12 月，病逝于石家庄。



景孤血(1910—1978)　戏曲作家、研究家、评论家。满族正黄旗籍，生于北京。姓瓜尔佳氏，原名增元，字叔伟。幼年师事名儒马述古，后又拜名家樊樊山(增祥)为师。因号拜樊室主。好读书，举凡经史古籍无不涉猎，尤精研古小说、戏曲，对近代京剧及昆曲、梆子等亦有研究。偶尔串演京剧、工丑脚。曾在《京报》等报刊担任编辑，并经常为各报刊撰写长篇小说连载和戏曲评论文章。从二十世纪三十年代起开始编写京剧剧本，四十年代为李世芳改编的《百花公主》，为富连成科班改编的五本《混元盒》、头二本《普天乐》以及抗日战争胜利后编写的《还我河山》等，都很成功。曾与翁偶虹、吴幻荪并称为“三大剧作家”。中华人民共和国成立初，将《四郎探母》改为《杨四郎之死》；为叶盛章改编了《十三太保反苏州》；又编写了《香炉回家》等剧本。其后，在中国戏曲研究院编辑处参加《京剧丛刊》的剧本整理工作；在中国京剧院文学组先后改编、创作了《无底洞》、《锯大缸》、《五侯宴》、《佘赛花》、《花灯案》(此二剧与祁野耘合写)、《六郎探母》(与祁野耘、吴少岳合写)、《南海长城》等；并与翁偶虹合作为李少春改编了《大闹天宫》。撰写《京剧故事来源的初步统计》、《由四

大徽班时代开始到解放前的京剧编演新戏概况》等资料性论文，颇有影响。所写《京剧行当》一书，为中国戏剧出版社收入《戏曲知识丛书》中出版。他生前是中国戏剧家协会会员。曾任北京市第一届政协委员。

孙盛文（1910—1981）　京剧演员、教师。字栋臣、原籍河北河间。出生于上海。八岁读书，十岁和弟弟盛武同入北京富连成社科班第四科。工铜锤及架子花脸。从裘桂仙、叶福海、萧长华、蔡荣桂、王连平学戏。由于勤奋好学、刻苦研练、撷采诸家之长，所扮演的曹操、张飞、尉迟恭、顾读、刘瑾、黄三泰、黄隆基等角色，深得观众称许。出科后，先后搭李盛藻、尚小云、言菊朋、荀慧生、裘盛戎、叶盛兰、赵燕侠各班。演出于京、津、沪、汉、青岛及东北各地。为人配戏，极尽绿叶扶持红花之妙，为各班争相延聘。从十七岁起开始教学生活，先留在富连成社科班执教，后又在荣春社、中华戏曲专科学校兼课。因他品学兼优，教授有法，深受老辈的推许和后学的敬重。裘盛戎、袁世海、裘世戎、谭世英、马世啸等均曾从他受业；殷元和、景荣庆、赵荣欣、陈茂春、罗荣贵、夏韵龙等都是他的学生。自 1951 年始，先后在武汉中南戏曲学校、沈阳东北戏曲学校和中国戏曲学校任教。坚持因材施教，教书育人。受到学生们的敬仰。他教排的《将相和》、《黑旋风李逵》、《姚期》、《钟馗嫁妹》、《芦花荡》、《霸王别姬》诸剧，艺术上都富于新意、成为保留的教学剧目。他的学生李嘉林、马名群、吴钰璋、李长春、马名骏、李欣等均为当今的著名花脸演员。子元意，亦演花脸，并从事导演工作。

芙蓉花（1911—1952）　评剧女演员。工旦。祖籍山东掖县，生于丹东。十二岁学唱评戏，先后拜金菊花、颜贵为师。出师后入复盛戏社，民国二十年(1931)，率复盛戏社进京。她学金菊花的大口落子，继承了男旦时期的演唱风格，气息足、吐字真。唱中很少用过门，旋律常常结合唐山语言的拖音，〔搭调〕、〔哭迷子〕尤为出色。为了征服北京观众，她研究北京观众的喜好，改革唱腔与唱法，注意了旋律的抒情性、唱腔的说唱性，逐渐改掉了滦州韵。采用京韵。使大口落子向小口落子转变，与唐山落子和奉天落子有了很大区别。她在这个大转变中，逐渐形成了自己的演唱风格，既保留了高亢奔放的风格，又发展了抒情优美的韵味。使评剧在北京安家落户、成为北京重要戏曲剧种之一。芙蓉花天生丽质，身材苗条、扮相俊美、体态丰满，做起戏来楚楚动人。在《马寡妇开店》中，将马寡妇激动的心情表现得既风流，又很有分寸。她演的《老妈开嗙》，吸收了蹦蹦戏的优长，唱、念、做极为明快爽朗，活泼火爆。她虽是一代名伶，但生活异常简朴，不烫发、不修饰，衣服鞋袜全部亲手制做。她的婚姻不幸福，但从不把人个的痛苦带到班中台上。她心地善良，无私帮助同业艺人。中华人民共和国成立后，积极上演现代戏，曾在《白毛女》中饰黄母，1952 年四十一岁时，因病在北京逝世。

王少楼（1911—1967）　京剧演员。工老生。北京人。出身梨园世家。祖父王顺福，是清光绪年间知名花旦演员。父亲王毓楼，为清末民初著名武生。王少楼自幼酷爱京剧艺

术，十二岁拜余叔岩为师，执著追求，技艺精进，不久即参加斌庆社，与李万春同台演出，成为轰动一时的童伶。他唱功精巧、白口清脆、做功细腻、嗓音宏亮、许多余派代表剧目如《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《四郎探母》等颇受观众好评，被誉为余派得意高足。二十世纪三十年代王少楼大红大紫，曾先后与艺术名家尚小云、荀慧生、雪艳琴等同台演出，与程砚秋合作达十年之久，灌制了大量唱片，计有《捉放宿店》、《草船借箭》、《法场换子》、《四郎探母》、《空城计》、《珠帘寨》、《宝莲灯》、《连营寨》、《甘露寺》、《宫门带》、《洪羊洞》、《乌盆记》、《法门寺》、《战太平》、《武家坡》、《南天门》、《秋胡戏妻》、《打渔杀家》、《游龙戏凤》、《取荥阳》、《打棍出箱》、《二进宫》等二十余出，展现出王少楼当年优美唱工，成为研究余派唱腔的珍贵资料。特别是他灌制的《盗魂铃》唱片，集生、旦、净一身，足见其对嗓子运用卓然不群。民国三十二年(1943)时，王少楼独自领班赴沪，在与名净金少山合演《法门寺》时，遭人暗害，嗓音登时嘶哑。只好谢绝舞台，从此穷困潦倒。中华人民共和国成立之后，投身于戏曲教育事业，重新唤发出艺术青春。自 1952 年起至 1966 年"文化大革命"开始的十四年间，他经常带病坚持工作，为京剧生行培养出一批新秀，如张学津、李崇善、蒋弘翔、安云武、赵世璞、谭孝曾等都已成为首都京剧界的中坚力量。王少楼性格老成，待人热情，对学生更是亲切和蔼，被戏校同仁誉为"谦谦君子，心似一泓秋水"。可惜在"文化大革命"之初，即遭受迫害，过早地离开了人世。



杨盛春(1912—1958)　京剧演员。工武生。祖籍安徽桐城人。生于北京。祖父杨隆寿及父杨长喜均为京剧著名武生。杨盛春自幼随父学戏，后入富连成社科班学艺，他博采众长，集杨、尚派于一身，长靠短打无一不精。出科后与梅兰芳合作。民国二十四年(1935)，随梅兰芳同赴苏联演出猴儿戏《盗丹》，第一次把猴儿戏传到国外，颇受欢迎。民国三十四年，随谭富英去上海演出，反映强烈。后又与马连良、叶盛兰、叶盛章、尚小云、荀慧生、程砚秋等名家合作演出。由于他技艺精湛、扮相英俊、表演认真、为人正派、戏德甚佳，受到内外行人士的一致好评。常演的剧目有《挑华车》、《艳阳楼》、《一箭仇》、《安天会》、《白水滩》、《恶虎村》等。1949 年后与谭富英、裘盛戎合作于北京市京剧二团。1952 年获全国第一届戏曲观摩演出大会的表演奖。1953 年与谭富英同赴朝鲜参加慰问中国人民志愿军的演出。北京京剧团成立，杨盛春担任演员队队长，并加入了中国共产党。1958 年病逝于北京。其子杨少春，工武生，继承父业，成为武生中佼佼者。



叶盛章(1912—1966)　京剧演员。工武丑。字茂如，祖籍安徽太湖。生于北京。富连成社社长叶春善第三子。八岁时入朱幼芬所办之福清社学花脸。两年后福清社解散。入



富连成学艺补入第四科，从王连平学武丑。他体格矫健，腰腿灵活，念白清朗真切，口齿清楚，为名丑王长林所赏识，将平生绝技倾囊相授。如《巧连环》、《祥梅寺》、《打瓜园》、《庆顶珠》等戏，均得王之真传。又从名丑萧长华学艺，如《梅玉配》之医生，《胭脂褶》之金祥瑞，《连升店》之店家等深得乃师三昧。后从沈文成学《雁翎甲》，从王连平学《黑狼山》，从昆曲名家曹心泉学《安天会》、《水帘洞》，开武丑演猴儿戏之先河。叶盛章的表演风格是"文戏不温、武戏不燥、文中寓武、武中有文"。同时在塑造人物形象上颇多创造。如《酒丐》中的范大杯，在表演上吸收了武生的端庄、英武。《徐良出世》中的徐良，则掺入了武净中粗广、豪爽的身段，因而扩大和发展了武丑的表演范畴。中华人民共和国成立后，参加了中国京剧院，为主要演员之一。排演了《东方朔偷桃》、《秋江》等剧，受到观众欢迎。晚年在北京市戏曲学校任教。弟子有张春华、谷春章、徐冠英、侯正仁、刘习中等。

穆海亭(1912—1977)　曲艺、曲剧弦师。原名穆成望。回族。天津市郊区穆庄人。民国二十年(1931)辍学从艺，民国二十九年拜北京曲艺名家德润田为师，致力于三弦与曲牌研练。穆勤奋好学，主攻三弦伴奏，学会了"五音联弹"技艺，在北京各八角鼓票房"坐弦"。因他熟悉多种曲牌，演奏技巧高超，知名于北京曲坛，受到当时单弦名家桂兰友、常澍田、荣剑尘的赏识。1952 年参加北京实验曲剧，任音乐组组长，曾为曲剧《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《锁凤记》、《陈妙常》、《西厢记》、《盘夫索夫》、《挑女婿》、《赵小兰》等设计音乐唱腔。他把许多行将失传的曲牌巧妙安排使用，使唱腔与角色和谐融洽，深受内外行及观众的好评。

喜彩春(1912—1980)　评剧女演员。本名张素娥，山东掖县人。自幼家境贫寒，随父逃荒东北。八岁进复盛戏社学艺，拜莲花落艺人张寿朋为师。出师后，与芙蓉花同台演出，耳濡目染，受益颇丰。十九岁入元顺戏社、长期与李金顺合作、并担任主角。曾演过不少有进步意义的时装戏，如《杨乃武与小白菜》、《可怜的秋香》、《爱国娇》等，为奉天落子女伶初兴时期有影响的演员。民国二十年(1931)，日军侵占东北，她毅然离开舞台，直至中华人民共和国成立之后，她才回到评剧舞台上，出色地创造了一系列妇女形象。如《苦菜花》中的母亲，以其热情、质朴，深得观众的喜爱。《杨三姐告状》中的黄氏，以其刁钻狠毒，获得好评。她还成功地塑造了《金沙江畔》中的格桑土司，《会计姑娘》中的黑大妈，《南海长城》中的钟阿婆，《祥林嫂》中的鲁四奶奶等。晚年她又积极投入繁重的教学工作，在中国评剧院两届学员班中担任主要唱功老师。



侯永奎(1912—1981)　北昆演员，河北省饶阳人。前辈昆曲演员侯益才之子。曾从

郝振基、陶显庭、王益友、张文生等学戏，工武生。十五岁登台，以《夜奔》、《打虎》、《蜈蚣岭》、《虎牢关》等剧著称。后拜著名京剧武生尚和玉为师。学演《铁笼山》、《艳阳楼》、《四平山》等剧目，艺事精进。民国十七年(1928)随韩世昌东渡日本演出。以后又与京剧演员荀慧生、童芷苓等人合作演出昆曲和京剧。民国二十四年与郝振基、陶显庭、马祥麟组织荣庆社，演出于京津一带，有"活林冲"之称。二十世纪五十年代初，先后参加北京人民艺术剧院、中央实验歌剧院、北京舞蹈学校、中央戏剧学院工作。1957 年北方昆曲剧院成立后任演出团团长及艺术委员会副主任。1950 年加入中国共产党。除演传统剧目外，还主演了新编历史剧《文成公主》、《逼上梁山》、《吴越春秋》、《千里送京娘》和现代戏《红霞》等。侯永奎艺术精湛、文武兼擅、嗓音清亮高亢、唱腔平稳抒情、吐字清晰有力、韵味醇厚，曾得到毛泽东、周恩来等领导同志的接见和好评。他留下的唱片和录音及录像片段，是研究北方昆曲武生唱腔和表演的重要资料。



徐东明(1913—1977)　京剧女演员。又名启芳，原籍浙江省镇海县，生于天津。工老生。自幼喜爱京剧，十岁登台试演老生和青衣戏，获得成功。随后拜名票王庾生正式学唱老生。其妹东霞、东来学青衣。来北京后，从师蔡荣桂、陈秀华、吴鹭涵学戏，不久自组"明来京剧团"。1957 年并入北京新华京剧团，与李万春等合作排演了全部《宝莲灯》和全部《红鬃烈马》等戏。后因病辍演，调北京市戏曲学校任教。她嗓音宽厚，做工细腻，唱腔节奏鲜明，富于韵味。擅演剧目有《失街亭、空城计、斩马谡》、《大保国、探皇陵、二进宫》、《辕门斩子》、《清官册》、《群英会》、《定军山》；曾排新戏《杜鹃红》、《翡翠园》、《杨六郎招亲》、《二七风暴》等。

陆素娟(1914—1941)　京剧女演员。工青衣。江苏苏州人。少时因家贫在北平堕入青楼，盐业银行经理、北平国剧学会理事会主任王绍贤(名寿彭)为之落籍。幼习京剧，票演老生，后改旦脚。二十世纪三十年代初向王瑶卿弟子程玉菁请益，组班演出。又得徐兰沅、朱桂芳教授梅派戏，并得到萧长华、姜妙香、贯大元、尚和玉、杨盛春、王少亭、刘连荣、张蝶芬、孙甫亭、朱桂芳、于莲仙等及琴师徐兰沅、王少卿相助，艺乃大进。民国二十五年得列梅(兰芳)门。其后两年间，尽演梅派各剧，名声大噪，曾与杨小楼、金少山合演《霸王别姬》，在大义务戏中列为大轴。她除演出传统戏《春秋配》、《法门寺》、《四郎探母》、《打渔杀家》、《刺虎》、《奇双会》等均按梅派演唱外，演过的梅派独有本戏有四本《太真外传》、《廉锦枫》、《洛神》、《俊袭人》、《牢狱鸳鸯》、《凤还巢》、《西施》以及全部《宇宙锋》等。民国二十七年离京去香港，后转回内地，在湖北老河口曾搭班演戏。后来嫁抗日将领冯治安，抑郁而终。女王志怡，亦工京剧旦脚，为梅兰芳弟子，曾在中国京剧院、宁夏京剧团奏艺。

叶盛兰(1914—1978)　京剧演员。工小生。原名端章，别号芝如。祖籍安徽太湖，

生于北京。盛兰出生于梨园世家，祖父叶中定为清末三庆班名净，其父叶春善为晚清四喜部名生。十二岁入富连成科班，属盛字辈，先从苏雨卿习青衣，后从萧长华、萧连芳等习小生。出科后又拜程继先为师，继续深造，以《群英会》中饰周公瑾而享誉，有"活周郎"之称。叶盛兰能戏甚多，文武兼长，昆乱不挡。他嗓音宏亮，气度大方，表演细腻传神，曾与马连良、言慧珠、袁世海、李少春等名家长期合作，甚得倚重。擅演《罗成叫关》、《白门楼》、《战濮阳》、《飞虎山》、《辕门射戟》等戏。并经常以《水淹下邳》等戏唱大轴，自成一派。1959 年，与马连良、谭富英、裘盛戎、李少春等合演《赤壁之战》，又与张君秋、杜近芳等人合演《西厢记》，均获好评。1958 年参加现代京剧《白毛女》演出，也较成功。参演传统戏《群英会》并拍摄电影，尤有影响。曾任中国京剧院一团团长，对发展京剧小生表演艺术，作出了很大贡献。1978 年病故于北京。其子叶少兰已继其艺术衣钵。



梁益鸣(1915—1970)　　京剧演员。本名大龙，北京人。民国十二年(1923)入群益社学艺，改名益鸣，工文武老生。出科后浪迹张家口等地搭班，以武生应工。民国二十七年回北京后私淑马(连良)派艺术，由形似渐得神似，唱念表演俏丽流畅，潇洒飘逸几至乱真。民国三十七年获"天桥马连良"之称。1959 年 6 月拜马连良门下，以师徒之礼接受教诲，从此马的代表剧目他逐渐全部继承了下来。民国三十一年春，梁与张宝华、王益禄等人合作，创建鸣华京剧团，并自任团长兼主演。数十年筚路蓝缕，艰苦创业，使剧团积累了六十多万元资金，并培养学员数十人，为继承京剧事业作出了一定贡献。"文化大革命"期间，遭受迫害，抑郁成疾，1970 年 10 月逝世。

裘盛戎(1915—1971)　　京剧演员，工净。北京人。著名花脸演员裘桂仙次子。自幼随父练功学戏，十四岁入富连成社科班，专工铜锤花脸，深得富连成社长叶春善赏识。初演《断密涧》、《草桥关》等剧即获成功。为童伶花脸中之佼佼者。民国二十三年(1934)出科时正值变声，为金少山配演二路角色。民国三十七年金少山谢世之后，裘开始挂头牌花脸，常演出剧目是《连环套》、《遇皇后》、《打龙袍》、《断密涧》、《铡美案》、《姚期》、《牧虎关》等。是时花脸艺术繁盛，老一辈仍健在，裘盛戎广学博收，将裘桂仙的流畅圆润、金少山的豪爽雄浑、郝寿臣的坚实刚劲、侯喜瑞的苍秀朴拙融为一体，结合自身条件，发扬口鼻共鸣之特长，在唱功方面有独到建树，世称"裘派"。他所创的唱腔继承了净脚传统唱腔雄浑豪放的风格，又融合了老生、青衣唱腔中低回婉转的抒情特色，形成韵味醇厚，含蓄细腻的独特风格。把花脸唱腔推到了新的境界。他善于扬长避短、刻意求精，讲求气口、尺寸、润腔等演唱技巧，唱来摇曳动听，感情色彩十分鲜明丰富。为了刻画人物，以声传情，他成



功地设计了不少出口惊人的高腔。并运用滑音、颤音、哭音等多种艺术处理，细腻地表现出人物惊、惧、恨、哀的复杂心情，具有强烈的艺术感染力。裘盛戎还成功地创造了〔汉调二簧原板〕等不少新腔。在表演方面，功架稳健严谨，刚柔相济。动作洒脱大方，节奏鲜明。他演不同人物时揣度情理，采用了不同的步法，更能利用髯口的撕、推、拢、托，配合水袖的舞动，着力表现人物情感的变化。北京京剧团成立后任副团长，长期与马连良、张君秋、李多奎等合作。他还参加了影片《群英会》、《铡美案》的拍摄。其传人众多，得其神者有方荣翔、钳韵宏、夏韵龙、李长春、孟俊泉、王正屏、李欣、康万生等。其弟世戎，工净，卓有成就。其子少戎亦工铜锤花脸。

陶君起(1915—1972)　戏曲理论家。二十世纪三十年代初，开始发表章回小说《奇侠别传》等，并为《导报》撰写杂文。业余曾演出过京剧二十余出，并留意于戏曲本事的考证。中华人民共和国成立后，入大众创作研究会。1951 年调中国戏曲研究院，从事专业研究，尤致力于京剧。曾参加理论的研究与教学、普及工作。编著《京剧剧目初探》，著《京剧的脚色分行及其艺术特点》、《京剧史话》，《京剧版画》之文字说明及评剧、论文数十篇。创作的京剧现代戏《软糖秘密》曾在北京上演，"文化大革命"初，《京剧剧目初探》被江青点名批判，陶君起横遭批斗。1972 年 1 月 14 日，终因心力交瘁逝于北京。

薛恩厚(1915—1981)　戏曲活动家、剧作家。河北省涿县人。回族。出身于贫民家庭。1937 年赴晋西北参加八路军一二〇师。1942 年到延安，任延安评剧院剧务主任兼演员。



1949 年任中央文化部戏曲改进局京剧研究院秘书长、中国戏曲研究院京剧二团团长。1953 年至 1962 年任中国评剧团团长及中国评剧院副院长、院长。1962 年至 1966 年任北京京剧团党总支书记、团长。薛恩厚在戏曲事业发展上，辛勤探索、锐意革新，特别是对评剧艺术的开拓题材，树立行当、发展板式唱腔各方面，多所建树。早年作有京剧《四劝》、丝弦戏《将革命进行到底》等，流传甚广。评剧有《爱甩辫子的姑娘》、《金沙江畔》(与安西合作)、《苦菜花》(与高琛合作)、《六十年的变迁》，京剧有《芦荡火种》(与汪曾祺合作)、评剧神话剧《狐仙小翠》(与汪曾祺合作)，现代戏有评剧《野马》(与刘敏庚合作)等，都曾上演出版。影响较广。其中《金沙江畔》表现了红军长征这一重大革命历史题材，为国庆十周年献礼剧目，并成为优秀的保留剧目。

安　西(1916—1972)　剧作家。辽宁省沈阳市人。出身于城市贫民家庭，刻苦自学成才。民国三十三年(1944)参加演剧二队。1946 年在长春的东北电影制片厂研究室改进处编审科任编审员。1951 年在东北戏曲研究室任秘书。1955 年在中国评剧院任编剧。安西为人正直坦率，善与人合作，在东北时，曾为曹克英编写的《小女婿》进行加工，未曾署名，该剧在全国有较大影响。根据同名小说改编的《野火春风斗古城》，为中华人民共和国

成立十周年献礼节目之一。协助薛恩厚改编《金沙江畔》、与胡沙合作创作《向阳商店》，改编《在烈火中永生》、《家》、《结婚之前》、《风筝误》，整理传统剧目《莲花庵》、新编历史剧《钟离剑》(与高琛合作)等，都有较高质量。

马　可(1918—1976)　　音乐理论家、作曲家。江苏徐州人。早年就读于河南大学化学系。抗日战争爆发后即在河南大学组织了怒吼歌咏队，后在冼星海指导下，开始了音乐创作，从事抗日救亡音乐工作。民国二十八年(1939)赴延安，在延安鲁迅艺术学院音乐系任教。解放战争时期随“鲁艺”赴东北解放区工作。1947年加入中国共产党。中华人民共和国成立后，先后任中央戏剧学院歌剧系主任、中国戏曲研究院音乐研究室主任、《戏曲音乐》月刊主编、中国音乐学院副院长、中国歌剧舞剧院院长、《人民音乐》主编等职。马可毕生探索发展民族音乐的道路，他创作的大量音乐作品极富民族色彩和生活气息。他还在《戏曲音乐》、《音乐研究》、《人民音乐》等刊物及各地报刊上发表过诸多有影响的戏曲研究论文，如《对中国戏曲音乐的现实主义传统的一点理解》、《戏曲唱腔改革的几个问题》、《从戏曲艺术的特色看戏曲音乐工作》等。1976年7月27日因病逝世。



李少春(1919—1975)　　京剧演员。原籍河北省霸县。工老生兼武生。出身梨园世家，其父李桂春(艺名小达子)，艺兼梆(子)、簧两腔。为培养少春成材，不仅亲传技艺，而且广延名师，请杨(小楼)派名教师丁永利和余(叔岩)派名师陈秀华，到家里指导他练功学戏。无论寒暑每日学练十三四个小时，其父曾督责严苛，备极辛苦，使少春打下了深厚坚实的功底。民国二十年(1931)，由上海至天津，十三岁正式登台演戏。民国二十三年，十五岁的李少春在上海与梅兰芳同台演出《四郎探母》，深受梅兰芳的赞许和广大观众的欢迎。民国二十七年秋季来北京，正式拜丁永利为师；不久，又拜在余叔岩门下，成为余的入室弟子，得到余的真传。在表演艺术和演唱技巧上有了飞跃发展。民国三十四年，李少春创作排演了《文天祥》，金殿上文天祥斗贾似道一场中的大段念白，以余派为基础，吸收了麒(麟童)派斩钉截铁、铿锵有力的念法，更为激昂慷慨、气势夺人。翌年，他排演了翁偶虹创作的《百战兴中唐》，前饰雷海青，中饰南霁云，后饰郭子仪，充分发挥了他文武兼优的特长。他艺兼南北，文武皆精，极具创新精神，将继承传统与革新创造，结合到相当完美的境界。民国三十七年，他对杨小楼、郝寿臣编演的《野猪林》加以创作、改编，并亲自主演，在艺坛大放异彩，成为传世之作。中华人民共和国成立后，李少春私营的“起社”转为民办公助的“新中国实验京剧团”，又转为“中国戏曲研究院京剧实验工作团”。1955年成立中国京剧院，李少春任该院一团团长，进一步焕发出巨大的艺术创造才



能，与翁偶虹、袁世海等结成创作集体，连续编演新戏，如《云罗山》、《虎符救赵》、《闹天宫》、《将相和》、《野猪林》、《响马传》、《满江红》、《战渭南》等，其中《将相和》获全国第一届戏曲会演一等奖，《野猪林》于1962年拍摄成影片，至今久演不衰，成为传世珍品。从1958年起，李少春又开辟了新的艺术领域，即塑造近代和现代人物的舞台形象，如《宋景诗》剧中饰宋景诗；《白毛女》剧中饰杨白劳；《林海雪原》剧中饰少剑波；《柯山红日》剧中饰杨帆；《红灯记》剧中饰李玉和等。李少春的舞台艺术日臻化境，为京剧事业作出了杰出的贡献。1975年赍志而殁。

李宝岩(1919—1978)　曲剧演员。原名李克敏。河北香河人。民国三十三年(1944)毕业于中国大学法律系。1953年参加北京市曲艺一团，曾任团秘书、戏剧队队长。1956年参加《杨乃武与小白菜》一剧的改编，并担任剧中杨乃武一角，1962年《杨》剧由北京电影制片厂与香港凤凰影业公司合拍成戏曲影片。1963年参加《箭杆河边》演出，任该剧中主要角色佟庆奎，后由北京电影制片厂拍摄成戏曲影片。1974年至1977年任北京市戏曲学校曲剧班教师。自参加曲剧演出以来，塑造了二十几个不同的人物形象。除杨乃武、佟庆奎外，还有《野火春风斗古城》的吴赞东、《骆驼祥子》的祥子、《红霞》的白五德等，均给观众留下了较深的印象。



王玉泉(1920—1979)　曲艺、曲剧琴师。出身于曲艺世家。民国十九年(1930)拜刘德志为师，学习相声，又改弹三弦。他身材高，手大指长，记忆力又相当好，不但掌握很多唱段，而且熟悉不少演员的不同唱法，年仅十几岁就以“官中”三弦高手而享名。中华人民共和国成立后，加入群艺社，并两次赴朝慰问演出。后群艺社易名北京曲艺团，王玉泉为曲剧《柳树井》、《妇女代表》、《杨乃武与小白菜》、《啼笑因缘》、《骆驼祥子》、《白卷先生》等伴奏。作为主奏乐器的三弦，除对整个乐队起领奏作用外，还为演员托腔保调，而且丰富了伴奏声部，形成了独特的演奏风格。

李世芳(1921—1947)　京剧演员。山西人，父李子健、母李翠芬都是山西梆子名旦。李从小入富连成学艺、初学花旦，后专工青衣花衫，曾向李连贞、萧长华、萧连芳、魏莲芳等名师学艺。又先后拜尚小云、梅兰芳为师。李世芳是“世”字班的高材生。他嗓音甜润清亮，扮相俏丽大方，声貌、气质、演唱、做派都颇像梅兰芳，故早有“小梅兰芳”之称。自正式拜梅先生为师后，更得亲传，技艺日精，被公推为“四小名旦”之首。李世芳拿手剧目有《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《凤还巢》、《太真外传》、《廉锦枫》等，人称他和袁世海合演的《霸王别姬》为梅(兰芳)杨(小楼)之后的第二份。1947年赴沪演出返京途



中，因飞机失事不幸遇难身亡。时年仅二十六岁。

赵连喜(1921—1979)　评剧演员。河北宝坻县西庄人。九岁时入评剧复盛戏社。拜评剧前辈崔玉柱、王万良为师。工武生。后又得京剧麒派传人高百岁的指教。赵连喜功底深厚，大刀耍得最好，曾享有“大刀王”的美称。赵连喜较早接触了来自解放区的革命文艺。1949年2月，他在北京上演的第一个新戏《白毛女》中扮演黄世仁。后来加入再雯社。与小白玉霜合演了《兄妹开荒》、《夫妻识字》等秧歌剧。加入中国评剧团(后为中国评剧院)后。他演过《祥林嫂》中的贺老六、《杨乃武与小白菜》中的桑春荣、《三里湾》中的老村长、《杨三姐告状》中的高拐子等。在电影《刘巧儿》和《花为媒》中也饰演了重要角色。特别是在《金沙江畔》中他成功地塑造了红军老班长金万德的形象。



小白玉霜(1922—1967)　评剧演员。工青衣、花旦。本名李再雯，乳名福子。拜评剧老艺人李文质(艺名珍珠花)为师。二十世纪三十年代初，随白玉霜到上海演出，后因白玉霜逃婚弃班而去，便被推上主演地位，取艺名小白玉霜。在鼓师龚万才、琴师焦景俊大力帮助下，一边演出，一边排新戏，艺术魅力逐渐超越其养母，成为四十至五十年代评剧艺术的代表人物之一。她为人仗义，富有同情心，对人亲切和善，深受同业艺人尊重。中华人民共和国成立后，她致力于评剧现代戏的实践，在北京首先演出了《兄妹开荒》。1949年11月11日以主演新戏《九尾狐》，突破了形式主义的表演方法，塑造的人物有性格有光彩，获得很大成功。1951年小白玉霜列席全国政协会议，受到毛主席的接见。1953年加入中国评剧团(后为中国评剧院)后，她加工整理的《秦香莲》把白派艺术推向一个新的高度。其后该剧摄制成电影，蜚声海内外。除经常上演评剧传统剧目外，她还演出大量现代戏，如《小女婿》、《千年冰河开了冻》、《金沙江畔》、《苦菜花》、《李双双》、《家》等。小白玉霜扮相大方，善用眼睛传神，表演风格轻淡素雅，细腻含蓄，不浮不泛，唱腔圆润醇厚，低回婉转，在群众中有较大影响。曾当选为中国人民政治协商会议第二、三届全国委员会委员、中华全国文学艺术界联合会委员、中国戏剧家协会北京分会筹委会副主席。1967年在“文化大革命”中被“四人帮”迫害致死。



魏荣元(1924—1976)　评剧演员。河北丰润人。七岁随父在著名评剧班社复盛社“借台学艺”，后正式拜王万良为师。曾演过京剧、曲艺、相声；学过胡琴；小生、武生、花脸、小丑都拿得起来。1949年加入莲剧团为喜彩莲配戏。1953年入中国评剧团(后为中国评剧院)，在音乐工作者的帮助下，经过多次实验，将原来与女演员同度的唱法降低四度，创造了著名的〔越调〕，扩大了男声音域，男演员从此有了成套唱腔。魏荣元进而把京剧花脸



的鼻音和喉音同评剧的吐字发音结合起来，最终确立了评剧的大面行当，接着，他创造了老生唱腔，使后来者马泰的演唱才华得以发挥，使评剧现代戏得以蓬勃发展。魏荣元在〔越调〕基础上，为评剧创造了新板式和新调式，如《降龙伏虎》中的〔顶板二六〕，突破了评剧〔二六〕板闪板起唱的格式，采用有规律的顶板起唱，节奏平稳，易于抒发人物感情。再如《千万不要忘记》中的〔流水板〕，节奏轻快，活泼流畅。《朱痕记》中的〔反越调慢板〕，是在〔越调〕的基础上，再下降四度，比女声腔低七度，从音域上可以向高、中、低上行或下行，大大加强了表现力。而在《一杯茶》中的〔越调慢板〕，音域更加宽阔，旋律性和抒情性进一步得到加强。由于他既是作曲者又是演唱者，所以创作的曲调非常上口，易于流行。他塑造的《金沙江畔》中的乌木、《夺印》中的陈友才、《南海长城》中的赤卫伯等角色都很有光彩。1976 年因患肺癌不幸辞世，年仅五十二岁。



附　　录



戏曲、评奖、音像、影片及海外演出名单

1952年第一届全国戏曲观摩演出大会获奖名单

一、荣誉奖：梅兰芳、周信芳、程砚秋、袁雪芬、常香玉、王瑶卿、盖叫天。

二、剧本奖（九个）：

1. 越剧《梁山伯与祝英台》，华东戏曲研究院越剧创作室集体改编，执笔徐进、陈羽、宋之由、成容、弘英、原改编者南薇；

2. 评剧《小女婿》，剧作者曹克英；

3. 沪剧《罗汉钱》，上海市文化局艺术事业管理处创作研究室集体改编，执笔宗华、文牧、幸之；

4. 川剧《柳荫记》，西南演出代表团集体改编；

5. 京剧《将相和》，改编者王颉竹、翁偶虹；

6. 淮剧《王贵与李香香》，上海市文化局艺术事业管理处创作室集体改编，王健民、唐继师执笔；

7. 越剧《西厢记》，人民革命军事委员会总政治部文化部文工团改编；

8. 楚剧《葛麻》，武汉楚剧工作团改编；

9. 秦腔《游龟山》。马健翎改编。

三、演出奖

一等（四个）：

京剧《雁荡山》，东北京剧实验剧团演出；越剧《梁山伯与祝英台》，华东戏曲研究院越剧实验剧团演出；评剧《小女婿》，东北评剧实验剧团演出；京剧《三岔口》，中国戏曲研究院京剧第二团演出。

二等（十八个）：

沪剧《罗汉钱》，上海沪剧团演出；淮剧《王贵与李香香》，上海淮剧团演出；京剧《白蛇

传》，中国戏曲研究院戏曲实验学校演出；越剧《白蛇传》，华东戏曲研究院越剧实验剧团演出；豫剧《花木兰》，香玉剧社演出；沪剧《白毛女》，上海沪剧团演出；秦腔《游龟山》，西北代表团演出；楚剧《葛麻》，武汉市楚剧工作团演出；桂剧《拾玉镯》，中南代表团演出；闽剧《钗头凤》，华东代表团演出；川剧《秋江》，西南代表团演出；川剧《评雪辨踪》，西南代表团演出；粤剧《表忠》，中南代表团演出；汉剧《宇宙锋》，中南代表团演出；淮剧《蓝桥会》上海淮剧团演出；晋剧《打金枝》，山西代表团演出；湘剧《琵琶上路》、花鼓戏《刘海砍樵》，中南代表团演出。

三等（六个）：

秦腔《一家人》，西北代表团演出；河北梆子《秦香莲》，天津代表团演出；晋剧《蝴蝶杯》，山西代表团演出；京剧《兵符记》，中国戏曲研究院京剧第二团演出；评剧《女教师》，首都实验评剧团演出；曲艺剧《新事新办》，天津市曲艺工作团演出。

四、演员奖

一等（三十四个）：

丁是娥（沪剧）、丁果仙（晋剧）、文觉非（粤剧）、尹羲（桂剧）、石筱英（沪剧）、吕玉郎（粤剧）、李少春（京剧）、李铭玉（闽剧）、李桂云（河北梆子）、周企何（川剧）、范瑞娟（越剧）、马连良（京剧）、吴素秋（京剧）、陈伯华（汉剧）、徐玉兰（越剧）、徐绍清（湘剧）、郎筠玉（粤剧）、傅全香（越剧）、陈书舫（川剧）、张云溪（京剧）、张春华（京剧）、筱文艳（淮剧）、裘盛戎（京剧）、叶盛章（京剧）、杨宝森（京剧）、新凤霞（评剧）、刘毓中（秦腔）、苏育民（秦腔）、谭富英（京剧）、谭宝成（湘剧）、韩俊卿（河北梆子）、韩少云（评剧）、罗品超（粤剧）、鑫艳铃（评剧）。

二等（四十一个）：

王文娟（越剧）、王秀兰（蒲剧）、王度芳（评剧）、牛桂英（晋剧）、史雷（郿鄠剧）、吴晓雷（川剧）、何叫天（淮剧）、李福祥（湘剧）、李忆兰（评剧）、李万春（京剧）、李宗义（京剧）、李盛藻（京剧）、李洪春（京剧）、宋上华（秦腔）、周裕祥（川剧）、金宝环（河北梆子）、武筱凤（淮剧）、郭西珠（闽剧）、陈剑霞（湘剧）、袁玉堃（川剧）、许倩云（川剧）、解洪元（沪剧）、张桂凤（越剧）、张云（秦腔）、张君秋（京剧）、张美琴（晋剧）、张世麟（京剧）、菊桂舫（评剧）、曾荣华（川剧）、黄俊耀（郿鄠剧）、彭俐侬（湘剧）、云燕铭（京剧）、筱爱琴（沪剧）、阳友鹤（川剧）、杨福盛（评剧）、赵荣琛（京剧）、刘成基（川剧）、刘秀荣（京剧）、熊剑啸（楚剧）、冀美莲（晋剧）、谢玉君（桂剧）。

三等（四十五个）：

王银柱（晋剧）、尹月樵（京剧）、田林（郿鄠剧）、朱秉谦（京剧）、何冬保（湖南花鼓）、吕瑞英（越剧）、李雅樵（楚剧）、李金泉（京剧）、李幼春（京剧）、李林童（京剧）、吴小楼（越剧）、余少君（楚剧）、孟遏云（秦腔）、金采凤（越剧）、胡桂林（汉剧）、景荣庆（京剧）、胡满堂（河北梆子）、陈淡然（川剧）、徐和才（京剧）、秦志精（桂剧）、娄振奎（京剧）、笑倩（评剧）、许湘生

（京剧）、梁小云（晋剧）、郭凤英（晋剧）、叶盛长（京剧）、彭国珍（滇剧）、邓筱兰（江西花鼓）、张新华（秦腔）、贾桂兰（河北梆子）、杨金凤（秦腔）、杨福鹏（湘剧）、杨占魁（淮剧）、杨盛春（京剧）、赵炳啸（京剧）、赵义庭（豫剧）、刘仙玲（晋剧）、刘易平（秦腔）、刘万春（桂剧）、萧重珪（湖南花鼓）、骆洪年（京剧）、谢文新（川剧）、戴雪如（川剧）、关啸彬（楚剧）、顾少春（淮剧）。

五、奖状（四十六个）：

于连泉（京剧）、王天民（秦腔）、王庆林（河北梆子）、朱传茗（昆曲）、吴天保（汉剧）、李卜（郿鄠剧）、李翠芳（粤剧）、李春森（汉剧）、李桂春（京剧）、邵滨荪（沪剧）、沈云陔（楚剧）、尚和玉（京剧）、尚小云（京剧）、林秀甫（桂剧）、金开芳（评剧）、周慕莲（川剧）、夏青（评剧）、姜妙香（京剧）、荀慧生（京剧）、黄晶（评剧）、郝寿臣（京剧）、段二苗（晋剧）、秦友梅（京剧）、高百岁（京剧）、马德成（京剧）、许少康（邕剧）、喜彩莲（评剧）、郭兰英（晋剧）、章炳炎（楚剧）、陈鹤峰（京剧）、张德成（川剧）、乔国瑞（晋剧）、曾三多（粤剧）、傅心一（汉剧）、贾培之（川剧）、刘奎官（京剧）、萧长华（京剧）、韩世昌（昆曲）、罗元德（湘剧）、曲艺剧《新事新办》乐队、沪剧《罗汉钱》乐队、评剧《小女婿》乐队、刘如曾（华东戏曲研究院越剧实验剧团音乐指挥）徐菊华（京剧《雁荡山》编导）、李紫贵（京剧《白蛇传》导演）、越剧《梁山伯与祝英台》美术设计。

1964年全国京剧现代戏观摩演出大会北京获奖名单

集体表演一等奖：

中国京剧院四团《红色娘子军》

北京市第一届戏曲观摩演出获奖者名单

剧本奖：

京剧：《孔雀东南飞》	整理者：柳　倩
京剧：《后羿嫦娥》	编　剧：李岳南、尹清泉
评剧：《张羽煮海》	编　剧：王亚平
京剧：《戚继光斩子》	编　剧：端木蕻良
评剧：《杜　鹃》	编　剧：陆石犀
曲剧：《张桂容》	改　编：程嘉哲（根据话剧《妇女代表》改编）

评剧:《杜十娘》	整理者:刘保绵
评剧:《白洋淀的春天》	编　剧:李克、马扬
京剧:《正气歌》	改　编:李岳南(根据川剧《柴市节》改编)
京剧:《春香传》	改　编:言慧珠(根据话剧及越剧《春香传》改编)

导演奖:

京剧《反徐州》	导演:林柏年
京剧《后羿嫦娥》	导演:张梦庚、萧甲、徐行白、王永昌、王静波
评剧《张羽煮海》	导演:张艾丁、王雁
京剧《戚继光斩子》	导演:张梦庚、张艾丁、李万春
京剧《正气歌》	导演:邹功甫
评剧《情探》	导演:群众评剧团导演团
评剧《杜鹃》	导演:陆石犀
曲剧《张桂容》	导演:张艾丁、关士杰
评剧《西厢记》	导演:白家麟、李肖、杨赫
秦剧(河北梆子)《蝴蝶杯》	导演:黄克保
评剧《白洋淀的春天》	导演:张艾丁、李凤阳
京剧《春香传》	导演:王　雁

演出奖:

鸣华京剧团	京剧《反徐州》
新兴京剧团	京剧《后羿嫦娥》
北京市评剧一团	评剧《张羽煮海》
群声秦剧团	秦剧(河北梆子)《廉吏风》
北京市京剧一团	京剧《戚继光斩子》
北京市京剧二团	京剧《小放牛》
群众评剧团	评剧《情探》
新都评剧团	评剧《杜鹃》
北京市曲艺团	曲剧《张桂容》
北京实验评剧团	评剧《西厢记》
新中华秦剧工作团	秦剧(河北梆子)《蝴蝶杯》
北京市评剧一团	评剧《白洋淀的春天》
北京市京剧四团	京剧《春香传》

舞台美术奖:(包括布景、灯光、服装)

京剧《后羿嫦娥》	陈正民
评剧《张羽煮海》	陈永祥、苏民、鄢修民
京剧《戚继光斩子》	汪刃锋
曲剧《西厢记》	孙里
评剧《情探》	孙珂
曲剧《张桂容》	王文冲、伦白明
京剧《陶学士醉写风光好》	陈正民
评剧《西厢记》	宫玉泉
秦剧《蝴蝶杯》	周南强、赵金声
评剧《白洋淀的春天》	陆阳春、沈凡、王健
京剧《春香传》	关哉生

音乐奖:(包括作曲、配曲、设计、指导、乐队)

京剧《后羿嫦娥》	音乐设计:张肖虎、赵桂元
评剧《张羽煮海》	音乐设计:杜宇、万维周、张林漪、张其祥、韩学英、吕亦非、章辉
京剧《戚继光斩子》	作曲:张肖虎
曲剧《西厢记》	音乐指导及作曲:杨大钧
评剧《杜鹃》	作曲:莫寄尘
曲剧《张桂容》	音乐设计:杨大钧、张林漪、韩德福
京剧《陶学士醉写风光好》	配曲:郑文祥
评剧《西厢记》	音乐设计:梁倬
秦剧《蝴蝶杯》	配曲:刘启华、刘连山、王建章、王玉珠
评剧《白洋淀的春天》	作曲:杜宇、张其祥
京剧《春香传》	作曲:郑律成,配曲:赵都生
京剧《孔雀东南飞》	北京市京剧三团乐队
京剧《后羿嫦娥》	新兴京剧团乐队
秦剧《廉吏风》	群声秦剧团乐队
京剧《戚继光斩子》	北京市京剧一团乐队
曲剧《西厢记》	北京实验曲剧团乐队
京剧《正气歌》、《除三害》	北京市京剧二团乐队
评剧《杜鹃》	新都评剧团乐队

曲剧《三只鸡》	新中国曲剧团乐队
曲剧《张桂容》	北京市曲艺团乐队
秦剧《蝴蝶杯》	新中华秦剧工作团乐队
评剧《张羽煮海》	北京市评剧一团乐队
评剧《白洋淀的春天》	同上
京剧《春香传》	北京市京剧四团乐队
京剧《陶学士醉写风光好》	同上

演员奖：一等奖十一名

李桂云、吴素秋、李万春、李忆兰、言慧珠、张君秋、张筠青、裘盛戎、鸿巧兰、魏喜奎、谭富英。

二等奖三十四名

小王万良、王永昌、王丽君、王度芳、王景明、王晓云、毛庆来、江世升、米玉文、李四广、李庆春、李峰元、李德彬、花砚如、珍珠钻、姚玉刚、孙砚琴、袁凤霞、梁益鸣、曹金福、陈永玲、张洪祥、彭子富、钮荣亮、慈少泉、杨盛春、杨荣环、杨荣楼、筱彩凤、刘桂红、刘雪涛、薛洁伟、联幼茹、鲜灵芝。

三等奖（五十一名）

于文奎、小鸣钟、方之炎、王益禄、王丽芬、王宝红、李盛芳、李小春、车锦如、狄江、邢韶英、宋桂兰、花雪玲、金玉奎、乔大喜、段美龄、马鸣哲、马长礼、孙文元、郝永福、张宝华、张世年、张淑桂、张景君、张金波、张荣善、张贯珠、陈德禄、杨金生、杨继森、杨长发、杨成立、杨元才、杨少谱、詹世辅、筱桂霞、筱灵霞、筱兰芬、赵国忠、裴士亭、阎韵喜、臧岚光、钱鸣业、戴更壁、边树清、双桂英、魏长林、卢美香、敫焕山、刘玉秋、刘淑贞。

展演节目：演出表演奖十七名

九龄童　《金钱豹》中饰悟空

小花玉兰　《十八相送》中饰祝英台

王素琴　《女起解》中饰苏三

李元春　《金钱豹》中饰金钱豹

李世济　《金锁记》中饰窦娥

宋德珠　《扈家庄》中饰扈三娘

孟小如　《清风亭》中饰张元秀

姜妙香　《生死恨》中饰程鹏举

姜铁麟　《子都之死》中饰子都

孙毓堃　《铁笼山》中饰姜维

曹艺斌　《徐策跑城》中饰徐策

陈少霖　《打鼓骂曹》中饰祢衡

梅葆玖　《生死恨》中饰韩玉娘

张菊舫　《清风亭》中饰贺氏

张丽娟　《女起解》中饰苏三

董文华　《闹龙宫》中饰美猴王

冀韵兰　《杨排风》中饰杨排风

展览演出集体奖（三个单位）

北京市戏曲学校

梅剧团

北京市曲艺团

《北京日报》1955年1月3日

文化部、中国剧协1980—1981全国戏曲优秀剧本奖获奖名单（北京地区）：

剧　名	剧　种	作　者
《正气歌》	京　剧	马少波
《野　马》	评　剧	薛恩厚、刘敏庚

戏曲录像剧目

剧　种	剧　目	演出单位	主要演员	时　间
京剧	五台山	中国京剧院	吴玉璋	1976年
京剧	法门寺	中国京剧院	李宗义、李慧芳	1976年
京剧	辕门斩子	中国京剧院	李和曾	1976年
京剧	闹天宫	北京京剧院	李万春	1978年
京剧	宇宙锋	中国京剧院	杨春霞	1978年

（续表一）

剧 种	剧 目	演出单位	主要演员	时 间
京剧	西厢记	北京京剧院	杨淑蕊	1979年
京剧	锁麟囊	中国京剧院	李世济	1979年
京剧	凤凰二乔	中国京剧院	张云溪、高玉倩	1979年
京剧	美人计	战友京剧团	许嘉宝	1979年
京剧	三打陶三春	北京京剧院	王玉珍	1979年
京剧	穆桂英挂帅	北京京剧院	梅葆玖	1979年
评剧	御河桥	中国评剧院	小玉霜	1979年
京剧	八仙过海	中国京剧院	李光、刘秀荣	1979年
京剧	廉锦枫	中国京剧院	杜近芳、林绍华	1980年
京剧	汾河湾	中国京剧院	赵荣琛	1980年
京剧	武松打店	中国京剧院	李景德、郭锦华	1980年
京剧	孙安动本	中国京剧院	李和曾	1980年
京剧	女起解	中国京剧院	张君秋	1980年
京剧	东郭先生	中国戏曲学院	刘勉宗	1980年
京剧	香罗帕	中国京剧院	刘长瑜	1980年
京剧	艺苑新秀青年演员演唱会	北京京剧院		1981年
京剧	龙凤呈祥	中国京剧院 北京京剧院	李乃春、刘滨江、谭元寿、马最良、王和森、言少朋、袁世海	1980年
评剧	杨三姐告状	中国评剧院	谷文月	1980年
京剧	春秋配	北京京剧院	张君秋	1981年
京剧	金钱豹	北京实验京剧团	张四全	1981年
京剧	赤桑镇	北京京剧院	刘建元	1981年
京剧	三打祝家庄	中国京剧院	叶盛长、张云溪、张春华	1981年
京剧	三盗令	中国京剧院	张春华、张云溪、景荣庆	1981年
京剧	大保国、探皇陵二进宫		李宗义、李长春、李炳淑	1981年

（续表二）

剧种	剧目	演出单位	主要演员	时间
昆曲	春江琴魂	北方昆曲剧院	洪雪飞、马玉森	1981年
昆曲	血溅美人图	北方昆曲剧院	李淑君、丛兆桓	1981年
昆曲	写状	北方昆曲剧院助演	俞振飞、梅葆玖	1981年
评剧	恩与仇	中国评剧院	张淑桂、刘　萍	1981年
河北梆子	窦娥冤	北京河北梆子剧团	刘玉玲	1981年
京剧	将相和	中国京剧院	袁世海、冯志孝	1981年
京剧	让徐州	中国京剧院	张少楼	1981年
京剧	卧龙吊孝	中国京剧院	言少朋	1981年
京剧	挑滑车	中国戏曲学院实验京剧团	王金璐	1981年
京剧	巧县官	中国京剧院	孔新垣	1981年
京剧	正气歌	北京实验京剧团	李崇善	1981年
京剧	潇湘夜雨	中国京剧院	杨秋玲	1981年
京剧	李清照	中国京剧院	李维康、耿其昌	1981年
京剧	汉宫惊魂	中国京剧院	李　光	1981年
京剧	双玉缘	北京京剧院	孙毓敏	1981年
京剧	吕布与貂蝉	战友京剧团	叶少兰、许嘉宝	1981年
京剧	穆桂英	北京京剧院	李慧芳	1981年
京剧	状元媒	同　上	杨淑蕊	1981年
京剧	武松打店	同　上	陈西兰、刘润林	1982年
京剧	香罗带	同　上	荀令莱	1982年
京剧	孙悟空三借芭蕉扇	北京京剧院	李元春	1981年
京剧	孔雀东南飞	北京京剧院	吴素秋	1981年
京剧	李逵探母	中国京剧院	袁世海、李金泉	1982年
京剧	斩黄袍	同　上	李和曾	1982年
京剧	武　松	北京京剧院	李万春	1982年
京剧	金玉奴	同　上	孙毓敏	1982年

（续表三）

剧　种	剧　目	演出单位	主要演员	时　间
京剧	打龙袍	同　上	方荣翔	1982年
京剧	京剧欣赏会	中国京剧院 北京京剧院 战友京剧团		1982年
京剧	失街亭		李崇善	1982年
京剧	空城计		孙　岳	1982年
京剧	斩马谡		王则昭、李嘉林	1982年
昆曲	荆钗记	北方昆曲剧院	张玉文、许凤山	1982年
昆曲	断　桥	同　上	洪雪飞、许凤山、秦肖玉	1982年
京剧	打渔杀家	北京京剧院	李慧芳、谭元寿	1982年
京剧	苏小妹	同　上	吴素秋	1982年
京剧	燕　燕	中国京剧院	刘长瑜	1982年
京剧	苏武牧羊	北京京剧院	张学津	1982年
京剧	击鼓骂曹	同　上	张学津	1982年
京剧	三娘教子	同　上	张学津	1982年
河北梆子	大刀王怀女	北京河北梆子剧团	李二娥	1982年 1月
河北梆子	团圆之后	同　上	王凤芝、刘方正	1982年 2月
河北梆子	状元打更	同　上	刘玉玲、曹友良	1982年 4月

京剧唱片资料

年　代	出版单位	剧　目	演唱者
20年代		让徐州	言菊朋
20年代	胜利公司	钓金龟	李多奎
20年代	蓓开公司	文昭关	王凤卿
20年代	百代公司	桑园寄子	谭鑫培

(续表一)

年代	出版单位	剧目	演唱者
20年代	高亭公司	孝义节	陈德霖
20年代	胜利公司	西施	梅兰芳
20年代	高亭公司	香罗带	荀慧生
20年代	百代公司	一捧雪	余叔岩
20年代	百代公司	八大锤	谭富英
20年代	百代公司	贺后骂殿	程砚秋
20年代	百代公司	黄金台	谭小培
20年代	长城公司	上天台	言菊朋
20年代	高亭公司	搜孤救孤	余叔岩
20年代	百代公司	清风亭	松介眉
20年代	高亭公司	太真外传	梅兰芳
20年代	胜利公司	荀灌娘	荀慧生
20年代	蓓开公司	朱砂痣	王凤卿
20年代	百代公司	贵妃醉酒	于连泉
20年代	蓓开公司	林冲夜奔	杨小楼
20年代	高亭公司	荡湖船	萧长华
20年代	百代公司	斩黄袍	刘鸿声
20年代	百代公司	四郎探母	余叔岩
20年代	高亭公司	连环套	杨小楼
20年代	高亭公司	空城计	余叔岩
20年代	百代公司	取成都	邓远芳
20年代	百代公司	卖马	谭鑫培
20年代	胜利公司	金马门	时慧宝
20年代	胜利公司	四郎探母	王又宸
20年代	百代公司	战太平	谭鑫培
20年代	百代公司	刀劈三关	汪笑侬
20年代	高亭公司	双包案	龚桂仙

（续表二）

年　代	出 版 单 位	剧　　目	演 唱 者
20年代	百代公司	刺王僚	余秀山
20年代	百代公司	美人计	谢宝云
20年代	胜利公司	太君辞朝	龚云甫
20年代	高亭公司	红拂传	王吟秋
20年代	高亭公司	彩楼配	陈德霖
20年代	胜利公司	龙虎斗	裘盛戎
20年代	高亭公司	文姬归汉	程砚秋
20年代	胜利公司	探寒窑	卧云居士
20年代	百代公司	捉放曹	余叔岩
20年代	百代公司	浣纱记	双　处
20年代	百代公司	战太平	余叔岩
30年代	高亭公司	珠帘寨	余叔岩
30年代	胜利公司	哭秦庭	高庆奎
30年代	胜利公司	白蟒台	马连良
30年代	高亭公司	生死恨	梅兰芳
30年代	丽歌公司	浔阳楼	李盛藻
30年代	高亭公司	锁五龙	金少山
30年代	高亭公司	监酒令	俞振飞
30年代	高亭公司	二堂舍子	徐碧云
30年代	百代公司	脂粉计	高庆奎
30年代	胜利公司	三娘教子	梅兰芳
30年代	胜利公司	生死恨	梅兰芳
30年代	长城公司	四五花洞	梅兰芳、尚小云 荀慧生、程砚秋
30年代	高亭公司	苏武牧羊	王幼卿
30年代	百代公司	太真外传	梅兰芳

（续表三）

年　代	出版单位	剧　　目	演唱者
30年代	胜利公司	得意缘	赵桐珊
30年代	胜利公司	玉堂春	尚小云
30年代	胜利公司	定军山	谭富英
30年代	高亭公司	辕门斩子	高庆奎
30年代	高亭公司	南阳关	谭富英
30年代	百代公司	霸王别姬	梅兰芳
30年代	高亭公司	四郎探母	姜妙香
30年代	高亭公司	武家坡	王少楼、尚小云
30年代	高亭公司	牧虎关	金少山
30年代	高亭公司	廉锦枫	梅兰芳
30年代	蓓开公司	钗头凤	荀慧生
30年代	丽歌公司	探阴山	裘盛戎
30年代	蓓开公司	打龙棚	郝寿臣
30年代	高亭公司	打侄上坟	余叔岩
30年代	丽歌公司	春秋笔	马连良
30年代	高亭公司	锁五龙	金少山
30年代	长城公司	珠帘寨	孟小冬
30年代	丽歌公司	御碑亭	尚小云
30年代	百代公司	捉放曹	余叔岩
30年代	百代公司	赶三关	许荫棠
30年代	高亭公司	千金全德	尚小云
30年代	百代公司	打侄上坟	余叔岩
30年代	丽歌公司	小上坟	毛世来、詹世辅
30年代	丽歌公司	藏珍楼	叶盛章
30年代	丽歌公司	锯大缸	宋德珠
30年代	丽歌公司	探亲家	毛世来
30年代	蓓开公司	小放牛	荀慧生、马富禄

（续表四）

年　代	出 版 单 位	剧　　目	演 唱 者
30年代	百代公司	问樵闹府	余叔岩
30年代	国乐公司	沙桥饯别	余叔岩
30年代	蓓开公司	骂王朗	言菊朋
30年代	蓓开公司	太真外传	梅兰芳
50年代	中国唱片社	法场换子	李少春
50年代	中国唱片社	审头刺汤	萧长华
50年代	中国唱片社	三娘教子	马连良
50年代	中国唱片社	十道本	马连良
50年代	中国唱片社	洪羊洞	谭富英
50年代	中国唱片社	二进宫	张君秋
50年代	中国唱片社	红梅阁	赵燕侠
50年代	中国唱片社	黄金台	雷喜福
50年代	中国唱片社	萧河月下追韩信	周信芳
50年代	中国唱片社	罢　宴	李金泉
50年代	中国唱片社	击鼓骂曹	杨宝森
50年代	中国唱片社	杨门女将	毕英琦
50年代	中国唱片社	清官册	马连良
50年代	中国唱片社	荒山泪	程砚秋
50年代	中国唱片社	锁麟囊	程砚秋
50年代	中国唱片社	断　桥	杜近芳
50年代	中国唱片社	春香闹学	欧阳予倩
50年代	中国唱片社	白毛女	李少春
50年代	中国唱片社	文姬归汉	程砚秋
50年代	中国唱片社	五台会兄	王泉奎
50年代	中国唱片社	赤桑镇	裘盛戎
50年代	中国唱片社	杨门女将	王晶华

（续表五）

年代	出版单位	剧目	演唱者
50年代	中国唱片社	望儿楼	李多奎
50年代	中国唱片社	逍遥津	李宗义
50年代	中国唱片社	借东风	马连良
50年代	中国唱片社	罗成叫关	叶盛兰
50年代	中国唱片社	窦娥冤	程砚秋
50年代	中国唱片社	苏三起解	张君秋
50年代	中国唱片社	李陵碑	杨宝森
50年代	中国唱片社	赵氏孤儿	马连良
50年代	中国唱片社	箭杆河边	张学津
50年代	中国唱片社	望江亭	张君秋
50年代	中国唱片社	赵氏孤儿	谭富英
60年代	中国唱片社	盗御马	裘盛戎
60年代	中国唱片社	柳荫记	杜近芳
60年代	中国唱片社	红灯记	刘长瑜
60年代	中国唱片社	法门寺	马富禄
60年代	中国唱片社	贩马记	梅兰芳
60年代	中国唱片社	韩　信	周信芳
60年代	中国唱片社	白门楼	叶盛兰
60年代	中国唱片社	牛皋下山	侯喜瑞
60年代	中国唱片社	敬德装疯	侯喜瑞
60年代	中国唱片社	李逵探母	袁世海
60年代	中国唱片社	望江亭	张君秋
60年代	中国唱片社	碧波仙子	赵燕侠
60年代	中国唱片社	徐策跑城	周信芳
60年代	中国唱片社	野猪林	李少春
60年代	中国唱片社	谢瑶环	杜近芳

（续表六）

年　代	出版单位	剧　　目	演唱者
60年代	中国唱片社	杨门女将	杨秋玲
60年代	中国唱片社	白毛女	李少春
60年代	中国唱片社	罗成叫关	叶盛兰
60年代	中国唱片社	大保国	裘盛戎、张君秋
60年代	中国唱片社	红　娘	荀慧生
60年代	中国唱片社	赵氏孤儿	裘盛戎
60年代	中国唱片社	断密涧	裘盛戎
60年代	中国唱片社	甘露寺	马连良
60年代	中国唱片社	打龙袍	李多奎
60年代	中国唱片社	双阳公主	尚小云
60年代	中国唱片社	杜十娘	荀慧生
60年代	中国唱片社	四川白毛女	刘秀荣
60年代	中国唱片社	陈三两爬堂	李世济
60年代	中国唱片社	姚　期	裘盛戎
60年代	中国唱片社	雏凤凌空	李玉芙
60年代	中国唱片社	朱痕记	李世济
60年代	中国唱片社	洛　神	梅兰芳
60年代	中国唱片社	遇皇后	李多奎
70年代	中国唱片社	蝶恋花	李维康
70年代	中国唱片社	吕布与貂蝉	叶少兰
80年代	中国唱片社	青霜剑	赵荣琛
80年代	中国唱片社	苗青娘	赵荣琛

河北梆子唱片资料

年　　代	出版单位	剧　　目	演唱者
20年代	胜利公司	忠孝牌	金镶玉

（续表一）

年　　代	出版单位	剧　　目	演唱者
20年代	蓓开公司	双官诰	金钢钻
20年代	蓓开公司	蝴蝶杯	杨玉琴
20年代	老晋隆公司	丑别窑	十二红
20年代	谋得利公司	凤仪亭	万盏灯
20年代	哥伦比亚公司	少华山	灵芝草
20年代	乌利文公司	珍珠衫	灵芝草
20年代	老晋隆公司	忠保国	玻璃脆
20年代	老晋隆公司	烧骨记	盖陕西
20年代	老晋隆公司	庙中会	十二旦
20年代	老晋隆公司	拾玉镯	白牡丹
20年代	维克多公司	三世修	溜溜旦
20年代	高亭公司	四郎探母·见娘	小香水
20年代	丽歌公司	南北和	小香水
20年代	蓓开公司	大登殿	金钢钻
20年代	百代公司	算　粮	十三旦
20年代	克莱姆公司	反棠邑	程求龙
20年代	维克多公司	火焰驹	水上飘
30年代	百代公司	大骂阎	月月红
30年代	百代公司	斩黄袍	童子红
30年代	哥伦比亚公司	杀府逃国	十四红
30年代	百代公司	翠屏山	孙培亭
30年代	百代公司	渭水河	孙培亭
30年代	蓓开公司	铡美案	张月仙
30年代	百代公司	女状元	玻璃脆
30年代	胜利公司	南天门	小小金钢钻
30年代	高亭公司	三娘教子	秦凤云
30年代	高亭公司	三疑计	秦凤云

（续表二）

年　　代	出 版 单 位	剧　　目	演 唱 者
30年代	百代公司	汾河湾	大李桂云
30年代	百代公司	蝴蝶杯	小马五
30年代	百代公司	血手印	十三旦
30年代	哥伦比亚公司	春秋配	五月鲜
30年代	乌利文公司	牧羊卷	灵芝草
30年代	百代公司	南北和	小荣福
30年代	百代公司	大拾万金	金钢钻
30年代	百代公司	阎王乐	驴肉红
30年代	高亭公司	妻党共恶报	金钢钻
30年代	丽歌公司	大拾万金	小香水
30年代	丽歌公司	卖子哭街	小小香水
30年代	高亭公司	珊瑚传	秦凤云
50年代	中国唱片社	辕门斩子	刘桂红
50年代	中国唱片社	孟姜女	珍珠钻
50年代	中国唱片社	桑园会	珍珠钻

评剧唱片资料

年　代	出版单位	剧　目	演唱者
30年代	胜利公司	马寡妇开店	芙蓉花
50年代	中国唱片社	凤还巢	喜彩莲

以上资料藏中国艺术研究院
戏曲研究所资料室

北京各剧种团体、个人赴港澳、海外演出表

时　　　间	人名、团名	访问国家
1919年6月	梅兰芳	日本
1924年10月	梅兰芳	日本

（续表）

时　　间	人名、团名	访问国家
1930 年 1 月—6 月	梅兰芳	美国
1932 年 1 月—4 月	韩世昌	日本
1935 年 2 月—4 月	梅兰芳	苏联
1956 年 5 月 16 日—7 月 26 日	中国京剧团	日本
1958 年 4 月 29 日—9 月 23 日	中国戏曲歌舞团	法国、比利时、英国 卢森堡、捷克、波兰、瑞士
1959 年 7 月 12 日—12 月 8 日	中国京剧团	奥地利、瑞典、挪威 芬兰、丹麦、冰岛
1963 年 12 月 28 日—1964 年 2 月 16 日	中国京剧院访日京剧团	日本
1966 年 1 月 4 日—2 月 2 日	中国青年京剧团	缅甸
1971 年 9 月 2 日—9 月 30 日	中国北京京剧团	朝鲜
1974 年 10 月 26 日—11 月 28 日	中国北京京剧团	阿尔及利亚
1979 年7 月 7 日—11 月 11 日	中国京剧院三团	朝鲜、日本、加拿大
1979 年 5 月 29 日—8 月 6 日	中国北京京剧团	希腊、土耳其、突尼斯
1979 年 10 月 22 日—11 月 18 日	中国京剧院四团	香港
1980 年 10 月 29 日—11 月 18 日	中国京剧院二团	香港
1980 年 8 月 8 日—11 月 7 日	北京京剧院赴美演出团	美国
1981 年 6 月 24 日—7 月 9 日	中国京剧院一团	联邦德国、瑞士
1982 年 4 月 6 日—6 月 4 日	中国北京京剧团	日本
1982 年 3 月 17 日—4 月 6 日	上海、北京京剧院联合演出团	香港

北京电影厂家、单位拍摄的戏曲电影表

名　　称	剧种　时间	主要演员	拍摄单位
《定军山》片断	京剧　1905年	谭鑫培	北京丰泰照相馆
《长坂坡》片断	京剧　1905年	杨小楼	同上
《青石山》片断	京剧　1906年	俞菊笙、朱文英	同上
《艳阳楼》片断	京剧　1906年	俞菊笙	同上
《金钱豹》片断	京剧　1906年	俞振庭	同上
《白水滩》片断	京剧　1907年	俞振庭	同上
《收关胜》片断	京剧　1907年	许德义	同上
《纺棉花》片断	京剧　1908年	小马五	同上
《梅兰芳的舞台艺术》(上)	京剧　1955年		北京电影制片厂
《梅兰芳的舞台艺术》(下)	京剧　1956年		同上
《洛神》	京剧　1956年	梅兰芳	同上
《荒山泪》	京剧　1956年	程砚秋	同上
《蝴蝶杯》	河北梆子　1956年	李桂云、王晓云	长春电影制片厂
《群英会》	京剧　1957年	马连良、谭富英、叶盛兰、孙玉坤裘盛戎、袁世海、萧长华	同上
《借东风》	京剧　1957年	马连良	同上
《雁荡山》	京剧　1957年	柏之毅、胡学礼、袁国林	同上
《游园惊梦》	昆曲　1960年	梅兰芳、梅葆玖	同上
《杨门女将》	京剧　1960年	杨秋玲、王晶华、孙　岳、冯志孝	同上
《杨乃武与小白菜》	曲剧　1962年	魏喜奎、李宝岩	北京电影制片厂 香港金声影业公司　合拍

（续表）

名　　称	剧种　时间	主要演员	拍摄单位
《野猪林》	京剧　1962年	李少春、袁世海 杜近芳	北京电影制片厂 香港大鹏影业公司　合拍
《穆桂英大战洪州》	京剧　1963年	刘秀荣、张春孝	北京电影制片厂 香港繁华影业公司　合拍
《箭杆河边》	曲剧　1964年	李宝岩	北京电影制片厂
《沙家浜》	京剧　1970年	谭元寿、洪雪飞 马长礼、周和桐	北京电影制片厂
《红灯记》	京剧　1970年	浩　亮、刘长瑜、 高玉倩、袁世海	八一电影制片厂
《红色娘子军》	京剧　1972年	冯志孝、杜近芳	八一电影制片厂
《平原作战》	京剧　1974年	李　光、李维康、 高玉倩、吴玉璋	八一电影制片厂
《杜鹃山》	京剧　1974年	杨春霞、马永安	北京电影制片厂
《铁弓缘》	京剧　1979年	关肃霜	北京电影制片厂
《血溅美人图》	北方昆曲　1980年	李淑君、侯少奎、 白世林	中央新闻电影制片厂
《红　娘》	京剧　1981年	赵燕侠	中央新闻电影制片厂
《杨三姐告状》	评剧　1981年	谷文月	中央新闻电影制片厂

历 史 资 料

大　　恶

诸妄撰词曲，诬人以犯上恶言者处死。

引《元史·刑法志》三

禁　　令

诸民间子弟，不务生业，辄于城市坊镇演唱词话、教习杂戏、聚众淫谑，并禁治之。

诸弄禽蛇、傀儡、藏擫、撇钹、倒花钱、击鱼鼓，惑人集众，以卖伪药者禁之，违者重罪之。

诸弃本逐末，习用角觝之戏，学攻刺之术者，师、弟子并杖七十七。

诸乱制词曲为讥议者流。

引《元史·刑法志》四

禁止搬做杂剧律令

搬做杂剧

凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃忠臣烈士先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与同罪；其神仙道扮及义夫节妇孝子顺孙劝人为善者，不在禁限。

引《大明律讲解》卷二十六刑律杂犯

禁 止 优 人 应 试

明太祖洪武二年，诏天下立学，遂命礼部传谕，立石于学，刻之，之后再为刊定。

一、名省廪膳科贡，各有定额；南北举人名数，亦有定制。近来奸徒利他处寡少，诈冒籍贯，或原系娼优隶卒之家，及曾经犯罪问革，变易姓名，侥幸出身，访出拿问。

引清佚名《松下杂抄》卷下卧碑

禁 词 曲

永乐九年七月初一日，该刑科署都给事中曹润等奏乞敕下法司，今后人民、倡优装扮杂剧，除依律神仙道扮、义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善及欢乐太平者不禁外，但有亵渎帝王圣贤之词曲驾头杂剧，非律所该载者，敢有收藏传诵印卖，一时拿送法司究治。奉圣旨，但这等词曲，出榜后，限他五日都要干净将赴官烧毁了，敢有收藏的，全家杀了。

引明顾起元《客座赘语》卷十国初榜文

大清律例刑律杂犯

搬做杂剧

凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃及先圣先贤忠臣烈士神像，违者杖一百，官民之家，容令妆扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者，不在禁限。

条例

一、城市乡村，如有当街搭台悬灯唱演夜戏者，将为首之人，照违制律杖一百，枷号一个月；不行查拿之地方保甲，照不应重律杖八十；不实力奉行之文武各官，交部议处；若乡保人等有借端勒索者，照索诈例治罪。

引《大清律例》卷三十四

禁内城开设戏馆

康熙十年又议准，京师内城，不许开设戏馆，永行禁止。城外戏馆，如有恶棍借端生事，该司坊官查拿。

引清延煦《台规》卷二十五

禁八旗官员遨游歌场戏馆

雍正二年，甲辰，夏四月，戊申，谕八旗官员等，朕以八旗满洲等生计，时廑于怀，其纵肆奢靡，歌场戏馆，饮酒赌博等事，屡经降旨训诫，即诸臣条奏，所请应行禁止之处，亦已施行。凡朕所降谕旨，及各项禁约，务将历年利弊，详加剖析，明白书写，每旗每佐领，各颁一张，严示众人。各都统亦宜时加训诫，谓主上廑念八旗满洲等生计，种种恩施，不一而足，各宜安分，遵守俭朴之道，力改奢靡，凡赌博纵饮，遨游园馆等事，洗涤恶习，以副主上训谕仁爱至意。傥不实心感戴，不学为善，不遵法度，则一生徒自暴弃，不但终身卑贱，且无益于生计；虽主上叠布恩施，何益之有。主上频劳心虑，谆谆训饬，尔等诚宜省悟，日夜仰戴，遵行俭朴之道，凡清语、骑射、当差行走、操演技艺、娴习礼仪等事，皆当尽心努力学之。或有不改前愆，不遵法度之人，一经查出，务必从重治罪，以警众人。并将此语书写，不时传示，始为有益。不然，但于朕降旨时，暂申禁令，久而遂辍，亦何益哉。将此传谕八旗都统知之。

引《大清世宗宪皇帝实录》卷十八

皇太后七十寿辰所用外边戏班及用费奏折

臣傅恒兆惠阿里衮三和谨奏为奏

闻用过钱粮数目，恭照今岁办理皇太后七旬万寿庆典，所有西华门至高亮桥各段点设景物用过工料钱粮，业经奉旨派出大臣查核奏明，准销银七万八千八百四十七两五钱七分四厘；其临扮演彩戏砌末等项工饭零星费用，先经臣等奏明，难以预为估计，统俟办理事竣，详密查核实用数目报销等因各在案。今已事竣，所有承应彩戏大班十一班，每班雇价二百两，计银二千二百两；中班五班，每班雇价一百五十两，计银七百五十两；小班四班，每班雇价一百两，计银四百两；歌童一百二十五班，每班雇价二十两，计银二千五百两；杂耍等项人役五十二名，雇价银三百九十四两。自八月一日起，至十一月十五日演习承应彩戏共二十次，每次用饭食银一百五十一两，计银三千二十两；排演承应小曲杂耍共二十次，每次用饭食银五十六两四钱，计银一千一百二十八两；往返拉运行头车脚用银八百十六两三钱七分，戏班粘补行头添办砌末银一千二百九十七两一钱一分，杂耍人役添换衣帽银一百六十八两，奉旨恩赏各班承应人役银九百五十四两，以上统共实用银一万七千二百四十六两九钱七分，为此谨具奏闻。

乾隆二十六年十二月二十八日

引王芷章《清升平署志略》第98—99页

禁五城寺观僧尼开场演剧

乾隆二十七年又奏准，五城寺观僧尼开场演剧，男女概得出资随附，号曰善会，败俗酿弊，所关非细，应交步军统领五城顺天府各衙门严行饬禁；傥有设为善会，煽聚妇女者，立将该庙为首僧尼查拿治罪。至有职人员，罔顾官常，滥与庙会，及纵容妻妾入庙，一经查出，指名纠参。

引清延煦《台规》卷二十五

禁止五城戏园夜唱

乾隆二十九年奏准，五城戏园，概行禁止夜唱。

引清延煦《台规》卷二十五

乾隆四十二年禁搬做杂剧律例

续纂

一、凡旗员赴戏园看戏者，照违制律杖一百；失察之该管上司，交部议处；如系闲散世职，将该管都统等交部议处。

臣等谨按，此条系乾隆四十一年十一月内，因员外郎德泰等赴戏园看剧，参革送部，臣部将德泰等拟照违制律杖一百，奏准在案，所有该管上司，应行议处。钦奉谕旨，交军机大臣会同都察院议奏定例，应纂辑遵行。

引《大清律例按语》卷六十五刑律杂犯

令删改抽撤剧本

乾隆四十五年十一月乙酉，上谕军机大臣等，前令各省将违碍字句书籍，实力查缴，解京销毁。现据各督抚等陆续解到者甚多。因思演戏曲本内，亦未必无违碍之处，如明季国初之事，有关涉本朝字句，自当一体饬查。至南宋与金朝关涉词曲，外间剧本，往往有扮演过当，以致失实者；流传久远，无识之徒，或至转以剧本为真，殊有关系，亦当一体饬查。此

等剧本，大约聚于苏、扬等处，著传谕伊龄阿、全德留心查察，有应删改及抽撤者，务为斟酌妥办。并将查出原本暨删改抽撤之篇，一并粘签解京呈览。但须不动声色，不可稍涉张皇。

引《大清高宗纯皇帝圣训》

卷二百六十四厚风俗四

禁 秦 腔

清乾隆五十年议准：嗣后城外戏班，除昆、弋两腔仍听其演唱外，其秦腔戏班，交步军统领五城出示禁止。现在本班戏子概令改归昆、弋两腔，如不愿者听其另谋生理。倘有怙恶不遵者，交该衙门查拿惩治，递解原籍。

引张次溪《北京梨园掌故长编》

禁旗人登台演戏

嘉庆十一年丙寅十月甲午，又谕：庆桂等奏审讯旗人图桑阿等五犯登台演剧，并已革御史和顺潜赴茶园听戏属实，分别定拟一折。八旗风俗素淳，即间有一二不肖子弟，私赴戏馆中偷闲佚乐，任意花费，已属不安本分；乃图桑阿等均在本旗披甲，辄行登台装演，甘与优伶为伍，实属有玷旗人颜面，图桑阿、乌云珠、德泰、全魁、李惠等五犯，著即照所拟销去本身户籍，发行伊犁充当苦役。至和顺本系工部司员，从前在部时，即不应赴园听戏，迨今年擢任御史，该衙门职司风宪，乃复私去帽顶，潜赴戏园游荡，甚至因与市侩等争坐口角，假公济私，托为正论，请旨饬禁，经朕召见询问，犹复巧为支饰，并不将先后赴园情节，据实直陈，其居心尤为诈妄，言行不符，卑鄙无耻，业经降旨革职。现据庆桂等奏请发往乌鲁木齐当差，因思近来该处风气日渐繁华，恐伊到彼后，故态复萌，仍不肯定心务正，昨伊于召见时，曾据面奏旗人分应习学骑射、清语，然伊于清语，即全未通晓，其骑射自亦必生疏，和顺转不必发往乌鲁木齐，著即发吉林，交与将军秀林严加管教，务令将清语、骑射，留心学习；仍著该将军随时察看，如果能潜心正业，学习娴熟，俟三年后据实奏闻，或可酌量施恩，以武职录用。至都察院堂官，有纠察百寮之职，今本衙门有此败检台员，竟未能访闻参劾，除赓音甫经到任，加恩宽免外，所有和顺简用御史后历任失察各堂官，著查明交吏部察议具奏。

引《大清仁宗睿皇帝实录》卷一百六十九

道光四年禁搬做杂剧律例

续纂

一、凡旗人因贫糊口，登台卖艺、有玷旗籍者，连子孙一并销除旗档，毋庸治罪。该管参佐领，限三个月内，据实报出，免议；逾限不报，照例分别议处。

臣等谨按，道光五年四月内，管理厢黄旗满洲都统英和等条奏惩劝旗人摺内声请，嗣后旗人登台卖艺，寡廉鲜耻，有玷旗籍者，姑念因贫糊口，免其发遣治罪，连子孙一并销档；该管参佐领限三个月内，据实报出，所有以前失察，处分概予宽免；逾限不报，仍照例分别议处；等因，奏准在案，应纂辑为例，以便遵行。

引《大清律例按语》卷九十三刑律杂犯

禁外城开设戏园戏庄

道光四年，御史郎葆辰奏，……又外城戏园戏庄，不下十余处，嗣后毋许再行开设，又请禁优伶出帖敛分，及妇女戏庄宴会四款，请旨饬下五城御史严行禁止，以端风化等语。奉旨，御史郎葆辰奏请除京城时弊一摺，……至辇毂重地，理宜整肃，如所称添开戏庄等款，均于风俗人心，大有关系，著步军统领衙门一体严禁，毋得视为具文。

引清延煦《台规》卷二十五

禁 建 戏 楼

道光四年又定：嗣后如有呈请建设戏楼者，俱不准行。

引清延煦《台规》卷二十五

南府改升平署诏令及升平署官职钱粮数目

南府著改为升平署，不准有大差处名目，升平署著加恩

添四两缺五分

原三两缺六分加添三两缺四分共十分不得过十分

原二两五钱缺十分加添二两五钱缺十分共二十分不得过二十分

档案房加添三两缺一分

钱粮处加添三两缺一分

中和乐加添三两缺一分

赏八品官职之太监无定例　钦此

又原设十番学首领二名，著裁去顶戴，仍赏食四两钱粮，酌拨在升平署作为太监当差，不在所定四两不得过五分之额内，

嗣后定例

七品总管一名　　七品首领一名

八品首领三名　　四两缺不得过五分

三两缺不得过十分　　二两五钱缺不得过二十分

钱粮处

八品首领一名　　副首领一名

三两缺一分　　二两五钱缺二分

档案房

八品首领一名　　三两缺一分

二两五钱缺二分

中和乐

副首领二名　　三两缺二分

二两五钱缺六分

王芷章《清升平署志略》第41页至42页

道光七年内总管大臣禧恩穆彰阿办理遣散外学及拟升平署章程奏折

为奏闻请旨事，窃奴才等前经具奏，遵旨酌拟将外学民籍学生全数驳退，送回原籍，各安生业一折，仰邀俯允，即于是日传集外学总管首领后，并勒限于本月二十一日，由太平村移住城内南池官房。兹据呈报食钱粮之学生一百七十六名，暨各家眷，均经移出，有随本家居住者，有就亲戚人家居住者。奴才等当即按名查点，明白晓谕，均各叩感皇仁，得归故土，仰见圣意深远，垂法永久，中外咸深钦颂。至升平署太监，供奉差使，责有攸归，现蒙恩加赏大粮数目，该太监等欣感皇恩，咸知奋勉。奴才等复面谕总管太监禄喜等，用心加演，约束

务期整齐，毋许推诿；且人数无多，嗣后一切章程，均归简易，以昭核实。所有酌拟各项条款，奴才等悉心核议，另缮清单，并先将太平村房间绘图贴说，一并恭呈御览，是否有当，伏乞皇上训示遵行，谨奏请旨，

一、升平署署名，已蒙钦定，该署总管首领太监钱粮缺分，钱粮处档案房中和乐等处钱粮数目，均请载入现行宫中则例，永远遵行。

一、原设十番学现已裁撤，该学首领二名，遵旨裁去顶戴，作为四两钱粮太监，同该学太监十八名，交升平署总管太监，酌拨当差，其所食四两钱粮之太监出缺，即行裁撤，现亦不占该署四两之额。其十番学写字人苏拉等，亦俱裁出；不准有大差处名目。至该署太平村门及城内署门之副首领二名，太监二名，现已无用，拟将太平村门之副首领太监，先行裁撤，交该署酌拨当差，城内之副首领太监，俟民籍各学生起身后再行裁撤。

一、太平村内，先行腾出房八百五十间，除现拟添砌墙垣之内房间。留为升平署占用处所，令该总管勘查外，其余房间，先行拆出，其墙外之空房，及拆出之废物，均请交管理圆明园大臣派员收管。至通西爽村门开门之处，亦由该署勘定办理，先行绘图粘签呈览。城内房间，俟民籍学生起身后，再行拟定。

一、嗣后升平署太监出入，在园均由西爽村门进福园门，城内由西苑门进西华门后铁门。所有该署外边披甲苏拉写字人，均应给腰牌，以便出入；进内承差时，由内太监代领，呈递报单。该处地坦，现俱拟在墙内，只准官人充役，不准民人影射，以便稽核，如有冒充顶替进署值役者，查出严办。

一、向来升平署承应之日，分别寻常年节，每次俱传造办处盔头作营造司关防衙门武备院人役，自二三十名至一百六七十名不等；今拟武备院备差之人，悉行减去，所有应收什铁作活计等项，交造办处修理，其余各项人役，拟交该署，临时酌减人数传差。

一、向来该署有应用乐器弦线等项，有京中购办者，有由苏州传用者；嗣后遇有应传物件，拟由内务府造办处制办交进，不得再有经传苏州织造之件。

一、升平署向设有南府图记一颗，在内学总管太监处执掌，以便传片钤用，今拟将旧有图记交造办处销毁，另造升平署图记一颗，交该总管太监祗领，以备行取年例公费车辆米石，及应传差务钤用，以凭查对。又外有南府景山关防一颗，向在管理大臣宅内存贮，应请一并销毁。

一、升平署向有库存罚项银两，以备各等处所存钱粮砌末等项抖晾事件动用，拟请照旧办理。至该署每年按月均有例行事件，并有占用内务府领催披甲苏拉等，听差写档，及存贮各项物件，城内城外各项收管者，均系该署自行经理，今拟查照旧例，一切事件，仍由该署行知升平署外档房，呈明总管内务府办理转传，以归画一，而便查核。

一、向来民籍学生，每月除钱粮米石处，均有口分食米，核计每年所食白米，应需用四千数百余石；内学太监一体承应，向无口分食米。今此项既有节存，升平署总管首领太监，

可否量加添给之处，出自皇上天恩。

一、逃走太监定罪，例有专条，惟查定有治罪条款，遵行在案，升平署应差太监，人数无多，若仍照各处逃走者治罪，似多未协，应请从重定拟，遇有初次逃走太监投回者，责四十板，送交原处当差，三月不准告假外出。初次逃走被获者，及二次逃走俱系自行投回者，均责六十板，仍交原处当差，半年不准告假外出。二次逃走太监，内有一次投回者，责八十板，仍交原处当差，一年不准告假外出。二次逃走俱系被获者，俱责一百板，仍交原处当差，二年不准告假外出。三次四次五次逃走，无论投回被获，俱责一百板，三次逃走者加枷号一个月，四次逃走者枷号两个月，五次逃走者枷号三个月，均仍交原处当差，二年不准告假外出，六次逃走者，无论投回被获，俱永远枷号示惩。

一、永祥当向年应交利息小制钱二千五百六十八吊，由该处分赏内外学之用；今蒙天恩，由该当项下，赏给退出之学生一百七十六名，每名银十五两，共用银二千六百四十两，请先由民籍学生放剩钱粮内动用发给，于每年永祥当应得利息内，分作十年扣还归款，核计每年应扣留钱六百□吊，其余钱一千九百余吊，全数交升平署，以备分赏该署太监之用。

一、退出回籍学生等，每月所食钱粮，请自三月停止，其未完库银，应请宽免；未经起身以前，奴才等筹酌给与帮贴之费。查伊等所食钱粮，向系由崇文门税务处每年交广储司银库银九千两，由该库按月支放该学生及旗籍管箱人并乐署史等钱粮之用，如有余存，另款收贮，嗣后旗籍人役及乐部署史所食钱粮无多，应请每年由崇文门交广储司银库银二千两，足敷支放，存有盈余，仍归别款收贮，所有该税务处每年节省银七千两，即归于正项奏报。

一、升平署内外，向设内务府人役一百二十六名，今民籍学生既经裁撤，所有外学及十番学现有写字人披甲苏拉俱行裁出，并将内档房等处领催，亦行酌减数人，除将写字人酌留数名添给外，现应退出领催披甲苏拉三十二名，请照前次办过成案，分拨内务府各等处当差。

一、升平署向设外档房二处，笔贴式六员，效力笔贴式四员，副催长二名，苏拉十五名，现该处差务无多，现拟请归并档房一处，酌留笔贴式二员，副催长二名，披甲人二名，苏拉八名，承办档案钱粮事件；其余员役，全行拨交内务府分给各司处当差，笔贴式、效力笔贴式缺出，即行裁撤。

再查退出回籍之民籍学生户口内，计食钱粮者一百七十六名，曾向奴才前具呈声称，因住京年久，原籍实无亲属可依，并因京畿立有坟墓，无人祭扫，情愿在京自谋生理者八十六名，又有籍隶直隶山东者四人，并非苏州籍贯。奴才等随即传到，详加询问，当面晓谕，将不应存京五十岁以内之人，逐一批驳，如再渎诉，定行究办。内择其人本寒苦无依，或老病不堪者，以年逾五十为断，不愿回南者二十六名，内随有子弟者十人，并本非苏州之人四名，又母老子孤者三名，均注明年岁，开列名单，恭呈御鉴，可否准其留京之处，出自天恩，奴才

等再行遵办外，所有应行回南之人，即按原奏，妥协料理，俟定限分起时，另外开具人名，注明家属数目，具奏，理合附片奏闻。

引王芷章《清升平署志略》第43至48页

御史张炜奏请严禁演戏

咸丰二年壬子，春正月壬戌，谕内阁，御史张炜奏，请严禁演戏奢靡积习等语。京师五城，向有戏园戏庄，歌舞升平，岁时宴集，原为例所不禁。惟相沿日久，竞尚奢华，如该御史所奏，或添夜唱，或列女座，宴会饭馔，日侈一日，殊非崇俭黜奢之道。至所演各剧，原为劝善惩恶，俾知观感；若靡曼之音，斗狠之技，长奸诲盗，流弊滋多，于风俗人心，更有关系。现在国服将除，必应及早严禁，著步军统领衙门五城御史先期刊示晓谕，届时认真查办，如仍蹈前项弊端，即将开设园庄之人，严拿惩办，以振靡俗而除积习。

引《大清文宗显皇帝实录》卷五十一

内务府禁淫靡斗狠之剧告示

管理精忠庙事务赏戴花翎署理奉宸苑卿坐办堂郎中师为严行晓谕事：本年十月十五日为国服期满，查梨园演戏虽为润色太平，亦当屏绝淫靡斗狠，以存雅道。诚恐该优人等，于禁限满时，仍蹈前辙，演唱淫荡之词，殊伤风化，为此特行晓谕精忠庙会首程椿等，传知在京各戏班领事头目，并开设园馆人等各悉。现经本司回明王爷大人准于十月十六日演唱，所有应行禁止各腔，均应遵照道光二年示谕，严行禁止。并开园馆之人，不准自行立班，旗人不准入班登台唱戏，如有阳奉阴违，假冒影射演唱者，无论戏园庄子堂会等处，准令该会首等，据实呈明本司，派委番役，立即锁拿，交慎刑司治罪，决不宽贷。所有各戏班，有此等情事，亦准令该会首程椿等，呈回锁拿严办。倘循隐不报，一经查出，定将该会首程椿等一并惩办不贷。并移知都察院、步军统领衙门、顺天府、五城转饬旗营员弁，两县司坊各官，一体遵照，认真查拿，以正风俗。尔优人等，各宜凛遵，勿得以身试法，致干罪戾，特示。

右仰知悉

同治二年　月　日

引齐如山《戏班》

为禁演惨狠戏，内务府咨行都察院文

总管内务府为知照事：据管理精忠庙事务衙门案呈，本年十月十五日，国服期满。查梨园演戏，虽为润色太平，亦当屏绝淫靡斗狠，以存雅道。诚恐该优人等。于禁限满时，仍蹈前辙，演唱淫荡之词，殊伤风化。业经特行晓谕精忠庙会首程椿、刘宝山、周启元等，传知在京各戏班领事头目，并开设园馆人等，于十月十六日，准令演唱，所有应行禁止各腔，仍令遵照道光二年示谕严行禁止。并开园馆之人，不准自行立班，旗人不准入班登台唱戏。如有阳奉阴违，假冒影射演唱者，无论戏园庄子堂会等处，准令该会首等，据实呈明该管衙门，立即派委番役锁拿，交慎刑司治罪，决不宽贷。所有各戏班及优人等，例不准在城内各茶园登台唱戏，如有此等情事，亦准令该会首程椿等，呈回锁拿严办。倘循隐不报，一经查出，定将该会首程椿等一并惩办不贷。除移咨步军统领衙门，顺天府，五城转饬两县司坊各官，及旗营员弁，一体遵照，认真查拿，以正风俗外，相应咨行

贵院，查照办理可也。须至咨者。

右咨

都察院

同治二年　月　日

引齐如山《戏班》

内务府不准开戏园者兼成戏班堂谕

交精忠庙谕贴：

堂交，现届国服期满，经堂郎中呈回

王爷大人准于十月十六日，各梨园开场演戏。查应行禁止各腔，仍应遵照道光二年示谕，严行禁止；并开园馆之人，不准自行立班，旗人不准入班登台唱戏，等因在案。所有在京各戏班，现系何人，愿为何班领事头目，著会首程椿等，带领该头目谒见堂帮班处，方准为某班掌班。至优人等，愿在某班唱戏，或由某班归入别班者，该会首等，亦应注册呈报堂帮班处，以备查核。如有新立班名，著会首程椿等，随时呈报，不得私行立班演唱，该优人等亦不得随意入班，致多紊乱。倘有此等情事，以及该会首程椿等扶同徇隐，定行回堂，分别惩办。至诸会首等，如敢藉端勒索，或因挟嫌任意留难，一经查出，定行回堂，从严惩办，决不宽贷。此

交精忠庙。

同治二年九月初八日

引齐如山《戏班》

禁京师内城戏园

同治九年七月十一日，上谕，御史秀文奏请严禁卖戏一摺。京师内城地面，向不准设立戏园，近日东四牌楼竟有太华茶轩，隆福寺胡同竟有景太茶园，登台演戏，并于斋戒忌辰日期，公然演唱，实属有干例禁，著步军统领衙门严行禁止。

清李慈铭《桃华圣解庵日记》

乙集引《京报》

禁内城演戏

光绪七年闰七月七日《邸钞》：上谕，丁鹤年奏内城茶园，违禁演戏，请饬严禁一摺。据称内城丁字街、什刹海等处、竟敢开设茶园，违禁演戏，殊属不成事体，著步军统领八旗都统即行查明严禁，毋稍宽纵。

什刹海演剧，恭邸子贝勒载澂为之，以媚其外妇者。大丧甫过百日即设之，男女杂坐。内城效之者五六处，皆设女座。近闻采饰爨演，一无顾忌。载澂与所眷日微服往观，惇邸欲掩执之，故恭邸谕指鹤年疏上，即日毁之。外城甫开茶园一日亦罢。

引清李慈铭《荀学斋日记》丙集上

同庆班报庙单

具甘结：承班奴才周春奎、杨桂云、金秀山、德珺如，领班奴才钱国瑞、袁子明、谭嘉善，自攒同庆班，承领本班角色，俱系大宛两县民人，并无别班邀来角色演唱，以及来历不明不法之人，在班演唱。自挂牌以后，倘有前情等事，有奴才周春奎等，情甘领罪，为此出具甘结花名册是实。

呈报

大人台前：恩准伊等挂牌演唱，众奴才等得食糊口，则感鸿慈无极矣。

光绪二十五年二月二十三日具甘结奴才周春奎、金秀山、杨桂云、德珺如、袁子明、钱国瑞、谭嘉善。

具加结奴才庙首等，为恳

恩事，今据呈报：新出同庆班奴才周春奎等，承领自攒，在班角色，俱系大宛两县民人，并无别班邀来角色，以及来历不明不法之人，在班演唱。奴才等查得所报相符。自挂牌以后，倘有前情等事，奴才等率领承班奴才周春奎等，情甘领罪，为此出具加结是实。

呈递

大人台前，恩准伊等挂牌演唱，众奴才等得食糊口，则感鸿慈无极矣。

光绪二十五年二月二十三日　具加结庙首余光耀、时庆、谭鑫培、田际云。

新出同庆班承班人奴才周春奎、杨桂云、金秀山、德珺如，领班人奴才袁子明、钱国瑞、谭嘉善叩禀

大人台前万福金安

同庆班花名册：

今将花名开列于后

生行

纪寿臣　曹文奎　张长顺　王槐清　刘寿臣　蔡玉奎　赵斌恒　朱子久　王二立　谭嘉荣　周安元　杨幼朵　冯惠林　张龙儿　李小有

占行

罗福山　黄小亭　田桐秋　陈孝云　贯子林　谭嘉祥　韩永福　韩连升　陈领儿　耿春仙　刘长林　刘长桂

净行

占正亭　阎子恒　韩乐清　方洪顺　沈福山　任长宦　韩明瑞　吴林泉　全寿山　朱大林　于永泉　于永海　刘吉庆

丑行

王长林　董志彬　张四虎　蒋双桂　丁锁儿　宋起林　双月轩　李锁儿　庆德龙

场面

王景福　刘永顺　陈喜梁　沈福海　谭嘉瑞　献殿奎　傅永成　程春禄　李进喜　陈小峰　张树亭　刘永奎

上下手　　八名

流行　　八名

三箱　　二十名
梳头　　四名
捡场　　四名
交作　　十二名

戏目

天官赐福　富贵长春　长生乐　百寿图　乾坤带　打金枝　天水关　法门寺　伐东吴　凤鸣关　泗州城　溪皇庄　霸王庄　取金陵　取洛阳　盘丝洞　鱼肠剑　失街亭　忠孝全　洪羊洞　文昭关　落园　探窑　玉玲珑　渡银河　彩楼配　玉堂春　宇宙锋　教子　祭塔　祭江　探亲　蟠桃会　五花洞　朝金顶　回龙阁　马蹄金　牧羊卷　战蒲关　父子会　探母回令　桑园寄子　搜孤救孤　举鼎观画　战太平　庆顶珠　捉放曹　摇钱树　打龙袍　草桥关　牧虎关　群英会　取帅印　御碑亭　定军山　阳平关　三教寺　英雄义　殷家堡　翠凤楼　花蝴蝶　四美图　恶虎村　双摇会　双沙河　双钉记　马上缘　得意缘　穆柯寨　铁莲花　琼林宴　胭脂虎　射戟　飞虎山　赶三关　英杰烈　紫荆树　回朝　五台山　一捧雪　开山府　龙虎斗　镇檀州　奇冤报　四杰村　青石洞　八蜡庙　清风寨　取荥阳　钓金龟　翠屏山　让成都　汾河湾　清官册　宫门带　三击掌　百草山　界牌关　蜈蚣岭　喜崇台　破洪州　下河南　红鸾禧　闺房乐　遇后　刺汤　斩子　断密涧　大保国　二进宫　探皇陵　战北原　乌龙院　虹霓关　打樱桃　岳家庄　监酒令　黄鹤楼　八大锤　探庄　四进士　摘缨会　清河桥　审刺客　盗宗卷　芦花河

引齐如山《戏班》

光绪二十九年恩赏档

正月初十日

教习

陈寿峰四　王阿巧四　阿寿四　鲍福山四
李永泉五　王桂花四十　杨永元四十　陈得林四十
孙怡云四十　侯俊山四十　相九霄四十　刘七儿卅
罗寿山四十　于庄儿四十　王福寿二十　李七四十
宋四十四十　曹永吉十　木长久十　张长保四十
李顺亭十五　马全禄十　王长林三　谭金培四十

汪桂芬四十　郎得山四十　高得禄廿　钱长永十
周长顺八　杨得福四十
舯　斗
明恒　王嵩岩　裕春　文清　德成　汪十儿　张福存　春英　瑞林　恩绪　恩望　各三
梳水头
长顺六　徐生儿六　永春五
随手
普阿四十　方秉忠八　刘兆奎八　郝春年十　沈大六　李奎林六　朱喜保六　唐保海六　杨长庆四　纪长寿一　柏如意五　孙光通八　吴承明六　钱树琪四　郭得顺十　唐春明十
潘寿山四　武奎保五　陈嘉樑四　侯双印十　谢双寿十　鲍桂山十
管箱
杜四　杨得山　张七十　陈祥　王福　林福　张兴　刘禄　杜和　文志　史文兴　李文斌　凤岐　傅三　杨二　吕云开　闫福　陈万全　丁进才　各二
工程处六
盔头作六

升平署档案升 1624 之二

奏定删除律例

光绪三十一年，修律大臣奏定删除律例三百四十五条：
搬做杂剧：一、凡旗员赴戏园看戏者，照违制律杖一百；失察之该管上司，交部议处；如系闲散世职，将该管都统等交部议处。

引《定例汇编》卷一百五十二

中华民国元年北京政府禁“私寓”布告

为出示严禁事：照得韩家潭、外郎营等处诸堂寓，往往有以教戏为名，引诱良家子弟。饰其色相，授以歌声。其初有墨客骚人，偶作文会宴游之地，既久遂为纳污藏垢之场。积习相仍，俨成一京师特别之风俗。玷污全国、贻笑友邦。名曰像姑，实乖人道。须知改良社会，戏曲之鼓吹有功，操业伶优，国民之资无损。若必以媚人为生活，效私寓之行为，则人格之卑，乃达极点。现当共和民国初立之际，旧杂污俗，尤宜咸与维新。本厅有整齐风俗、保障

人权之责，断不容此种颓风，尚观于首邑国都之地。为此出示严禁。仰即痛改前非，各谋正业，尊重完全之人格，同为高尚之国民。

鸿庆班报官单

具报人：李玉桂
年岁：三十五岁
职业：梨园
籍贯：京兆大兴人
住址门牌：外五区，清化寺街八号。
为报请成立鸿庆班事：窃承班人李玉桂，领班人王郁甫等，今成立鸿庆社男班，拟于二月十九日，在广和楼演白天戏。遵章营业，取三家铺保，造花名册一份，理合呈请
厅宪大人，批准立案，实为公便。
保结一张，花名册一份，一并附呈。
谨此报明。
中华民国二年二月十一日　具报人李玉桂　王郁甫

结纸：
为具结事：今保得李玉桂，王郁甫等，成立鸿庆社男班，遵章营业，倘有违禁等情，均有铺保等负完全责任，具结存查。
中华民国二年二月十一日具结人

鸿庆社花名册：
刘鸿声　龚云甫　姚佩秋　九阵风　朱幼芬　金秀山　黄润甫　德珺如　李顺亭　刘景然　沈全奎　金少山　梅荣斋　普士亨　陈文启　文荣寿　孙喜云　萧长华　王秀云　何佩亭　迟月亭　陈桐云　张彩林　金仲林　徐春明　朱玉龙　李玉龙　陆凤琴　常荣福　唐荣祥　江顺仙　胡长太　苏二荣　方春仙　石小山　岳春林　阎岚亭　侯春兰　傅春茂　孙振升　罗文云　江疙瘩　顾四群　赵春锦　屈兆奎　姜玉佩　张万祥　小玲珑　韩明瑞　徐寿琪　松竹亭　董玉林　朱德福　乔玉林
上下手八名
手下八名
箱主韩文成

管箱潘焕章等十名

场面杨秀山等二十名

检场孙永寿等二名

交作宋长太等十名

头目王郁甫　刘德明　李浦泉　王松龄

社长李玉桂

全社人数一百二十五名

引齐如山《戏班》

中华民国四年通俗教育研究会章程(节录)

第一章　总则

第一条:本会以研究通俗教育事项、改良社会普及教育为宗旨。

第二条:本会由教育部设立,受教育总长之监督。

第二章　职务

第三条:本会研究事项分左之三股

一、小说

二、戏曲

三、讲演

第四条:小说股所掌事项如左

(略)

第五条:戏曲股所掌事项如左

一、关于新旧戏曲之调查及排演之改良事项

二、关于市售词曲唱本之调查及搜集事项

三、关于戏曲及评书等之审核事项

四、关于研究戏曲书籍之撰译事项

五、关于活动影片、幻灯影片、留声机片之调查事项

第六条:讲演股所掌事项如左

(略)

第三章　会员

第七条:本会以左列会员组织之

一、教育部职员若干人,由教育总长指定。

二、学务局职员二人，由学务局选派，详请教育总长认定。

三、直辖学校职员各一人，由各校选派，详请教育总长认定。

四、京师劝学所职员二人，由学务局选派，详请教育总长认定。

五、京师警察厅职员四人，由教育部函商警察总监选派。

六、京师教育会会员二人，由教育部饬知该会会长选派。

七、京师通俗教育会会员二人，由教育部饬知该会会长选派。

八、其他对于本会研究事项有专长者若干人，由本会延聘。

第四章　职员

第八条：本会设会长一人，综理本会事务

第九条：本会设干事若干人，承会长之指挥，分任各股调查编译审核事宜及本会庶务会计事宜，第七条第八款之延聘员专任编辑译述事宜。

第十条：本会各股设主任一人，承会长之指挥，办理各该股内事条，仍兼干事职务。

第十一条：会长及各股主任由教育总长指定，干事由会长于会员中推选，详请教育总长核定。

第十二条：本会得雇用书记，掌文件之缮写、保存、收发等事项

第五章　会议

第十三条：本会会议分二种

一、定期会议

二、临时会议

第十四条：定期会议每股每星期至少一次，临时会议于有特别事故时由会长召集之。

第六章　经费

第十五条：本会经费由教育部支给之

第十六条：本会会员为名誉职

第十七条：本会职员除延聘员及雇员外均不支薪

第十八条：本章程如有未尽事宜或应行增改之处，由本会随时修正，详请教育总条核定

《通俗教育研究会第一次报告书》

章程第1页

中华民国四年十月教育总长在通俗教育研究会第二次全体大会训辞（节录）

今日通俗教育会开会本由上星期延会而来，上星期因次长未到，遂未开会，今日虽已开会，而次长又因公府传见不能莅会，原来中国社会教育，政府向置而不问，历来主持教育

者,从未办社会教育之事。民国元年,蔡鹤卿先生长教育部,特设社会教育司,汤济武先生去职时,亦曾谈及社会不改良,因之政治不能改良,因之国力不能与人竞争,社会教育关系之重,从可知矣。中国社会自游牧时代进入宗法时代,而宗法社会遂为中国社会之精神,一家之人咸听命于其家长,孝悌贞节皆为美德著于人心,蒸为风俗,此诚我国社会之特长也,愿世界大通,我国所长者亟宜保存,我国所短者尤宜增进。西洋社会学者谓我知家族之团体而不知国家之团体,其言不谓无见。尝见有世法之家,户门以内雍雍和和,而户门以外,非所过问,故私德虽远胜于西洋,而公德则相差过巨。采西洋群学家之言,以增进我国国民之公德,询为今日之要图矣。推原我国社会之进化迟滞者有一大原因,则语言文字之歧异是也。中国古时言文相差不远,农夫村妇大都知文,鸟兽草木之名率能指而导之,几乎无人不学,所谓人人有士,君子行者几能做到。今日言文之相差日远,上下级之情况益隔,鸟兽草木之名,农夫村女能道之,而士大夫反瞠焉不晓,上级社会专讲学理,而与下级社会不能相通。例如农家之惯习天气之孰晴孰雨,年岁之孰歉孰丰,学士研其理而不习其事,田夫传其说而并无其书,遂致上下等级诸多隔碍,而蚩蚩者遂长此终古,此即由于言文相差太远之故也。推之他事,莫不皆然,故本部谋社会之改良进步,特设通俗教育研究会,会中组织分三股:曰小说,曰戏曲,曰讲演。三者可合讲,亦可分讲;可分讲而又可合讲者也。

戏曲之感人最深,其取材大都从小说而来,播以弦管,传以神情,遂不啻日日讲演于社会。素来小说之流行社会者,大率诲盗诲淫之具,绿林豪客如《水浒传》,佳人才子如《西厢记》,深入人心,莫能回转。即有言忠孝节义者,其效力决不及诲盗诲淫之巨。恶者不去,良者必为恶者所驱除,犹之货币学者之所谓恶货币可驱逐良货币,及一定之公例。今言改良亦决非官样文章所能做到,必使歌谣杂曲之所传者尽用训世新制之歌词,而驱逐其诲盗诲淫之杂曲。汤先生在任时曾言,拟本会制定若干歌词,使其传诵,而使一般人民喜新制歌词之兴趣尤胜于诲盗诲淫之故说,庶几社会渐得改良,而风俗日益见美也。《泰西新史揽要》一书本已极书,其中载英国一老媪向名士曰师可脱者借书,师以一册援之,媪阅之曰:妾少年时曾有人以此种书向男女群聚时宣读,初不觉其不合,今日则此等淫书非正人君子所宜观也。遂还之。可见英国百年前之风俗与百年后之风俗迥然不同,即社会改良之效。天下事只患不做,若实力去做,未有患其不成也。

(中略)

尤有一言足为本会进行之针砭者,即所谓作事惟在乎精神也。有精神则百折不回。天下无不成之事;无精神则事纵在目前,而我不去做,事不能自做也。本会会员有内务部、学务局、警察厅诸人,以及延聘诸位名誉会员,率皆身居要职或素有声望之人,极望戮力同心,进行不懈,务使于一年二年之后,成绩日进,则本会对于社会前途庶有信用。设推而至于全国,则将来政治之日良,国力增进,何患不能与文明诸国并驾齐驱乎?

·引《通俗教育研究会第一次报告书》记事第5页

中华民国五年通俗教育研究会
修正戏剧奖励章程

第一条：凡私人或戏曲团体编演改良之戏剧，经本会审定合格者，得给以褒状。

第二条：本会审定戏剧应给褒状之标准如左：

(一)编制戏剧其事实深合劝惩本旨，而唱白复不涉于鄙俗艰深者。

(二)唱演本会审定脚本，确能发挥编者之旨趣者。

(三)改革旧剧不良之点，而有益于世道人心者。

第三条：合于前条第一项之规定者，给予金色褒状；合于第二项之规定者，给予金色彩花褒状；合于第三项之规定者，给予银色褒状。

第四条：依本章程应奖励者，由本会加具评语，填入褒状。

第五条：褒状之发给，以本会名义行之。

第六条：凡已领褒状者，如对于曾受褒状之戏剧擅加改易，有伤风化者，得由本会撤销前给褒状。

第七条：本章程自呈请教育部核准之日施行。

《通俗教育研究会第二次报告书》章程第5页

附一：

通俗教育研究会详教育部送戏剧奖励章程请核文并批为详请事，窃以戏剧改良条理繁赜，不良者固应力为禁遏，良善者亦应设法提倡。其关于应行禁止者，已另案详请办理。至于提倡方法，宜先从奖励入手。盖吾国戏剧相沿既久，积弊滋深，若专恃官厅权力勒令改革，则恐文貌相承，终难收完满之效果。不若因势利导，使之自行改善，趋于正轨，较觉事半功倍。兹由本会戏曲股拟订戏剧奖励章程七条，凡私人或戏剧团体编演改良戏剧，经本会审定合格者，均得酌量给与奖状，庶于劝惩兼施之中，收移风易俗之效。迭经该股股会讨论议决，并经报告大会通过。理合备文抄同章程草案，详请总长鉴核施行，谨详教育总长。

教育部批：据详已悉。所拟戏剧奖励章程有裨风俗，应予照准。此项褒状形式即由该会绘拟图样，详候核定可也，此批。

《通俗教育研究会第二次报告书》文牍二第1页

附二：

中华民国六年通俗教育研究会呈教育部请将本会呈请核准之修正戏剧奖励章程第三条但书删去文并指令

呈为呈请事，窃本会戏剧奖励章程前经修正呈奉钧部核准在案，查该章程第三条内开合于前条两款以上之规定者，得同时分别给奖，但数人同编一剧或者同演一剧时，不得各别受

奖等语，当时本为略示限制起见，而验之事实，殊多窒碍。窃维立法不厌求详，推行尤期尽善。现经本会戏曲股开会讨论议决，将此条“但书”删去，理合呈明钧部，伏请鉴核备案，谨呈教育总长。

教育部指令：据呈已悉。所称该会戏剧奖励章程第三条内所加“但书”，验之事实，殊多窒碍，现经戏曲股开会讨论议决，将此条“但书”删去等情，应准备案，此令。

引《通俗教育研究会第三次报告书》文牍二第11页

改期演义务戏报官单

向公安局呈报

具呈人：梅兰芳　开明戏院

年岁：三十八岁

职业：梨园行　戏院

籍贯：北平

住址门牌：无量大人胡同五号及西珠市口五十六号

为报请延展演期事：窃兰芳等，因筹集上海前方伤兵医药费，订于三月十一、十二、十三日、星期五、六、日，假开明戏院演唱夜戏三晚，业经呈请

钧局，豁免例征捐税在案。兹查十二日星期六，适值总理逝世忌辰，例须停止演戏。兰芳等为恪遵命令起见，拟除十一日星期五之夜戏依旧照演外，谨将十二、十三两日之夜戏两晚，递次延展一日。(即原订十二日之夜戏，改为十三日演唱；原订十三日之夜戏，改为十四日演唱。)以重大典。除分呈外，合再报请。

钧局鉴核

谨此报明

北平市公安局鉴核

中华民国二十一年三月十一日　具报人梅兰芳　开明戏院

向财政局呈报

具呈人：梅兰芳　开明戏院

年岁三十八岁

职业：梨园行　戏院

住址门牌：无量大人胡同五号　西珠市口五十六号

为报请延展演期事：窃兰芳等，因筹集上海前方伤兵医药费，订于三月十一、十二、十三日、星期五、六、日，假开明戏院演唱夜戏三晚，业经呈请

钧局免征戏捐在案。兹查十二日适为总理忌辰云云。(中略)谨呈北平市财政局

给印花税局的信函

迳启者:兰芳等,因筹集上海前方伤兵医药费,于三月十一、十二、十三日,演唱义务夜戏三晚,业经函达

贵局,豁免例用印花在案。兹查十二日,为适值总理逝世忌辰(中从略),以重大典,除分函外,合再函达

贵局查照为荷。此致

北平印花税局

给第三稽征所的信函

迳启者:兰芳等因筹集上海前方伤兵医药费,于三月十一、十二、十三日演唱义务夜戏三晚,业经函达

贵所,免征戏捐在案。(中略)除分函外,合再函达

贵所查照为荷。此致

第三稽征所

给本管警区署的信函

迳启者:兰芳等,因筹集上海前方伤兵医药费,于三月十一至十三,演唱义务夜戏三晚,业经函达

贵区,派警弹压在案。(中略)

除分函外,合再函达

贵区查照为荷。此致

外二区署

向宪兵队呈报

为报请延展演期事:窃兰芳等因筹集上海前方伤兵医药费。于三月十一至十三日。假开明演唱义务戏三晚,业经呈请

钧队,派员弹压在案。兹查十二日适值总理忌辰,例须停止演戏。

(中略)除分呈外,合再报请

钧队鉴核。谨呈

东北宪兵第九中队

引齐如山《戏班》

关于令发徐慕云函陈改良中国戏剧意见书的训令

北平市政府训令　市字第六九一号

令北平市社会局

案据徐慕云函陈改良中国戏剧意见书、并拟举办市建剧馆办法等情；据此，查来函建议各节，对于改良戏剧，纠正人心，颇多可采之处。合行抄发原件令仰该局详加审核，酌量办理，并令戏剧审查委员会会同剧界名硕共同研究，拟具方案分力进行。并即聘徐慕云为该会委员，俾得共同策划，以期改进。

抄件：

改良中国戏剧意见书

声律与民情相通，故欲正民心须先正声律。清末，秦腔大盛，举国尽淫靡之音，清室未几遂亡。数年来，东北之半梆戏复甚炽昌，于是四省亦失。去岁，白玉霜等竟以其淫声荡调输入平津，且每值出演，无不客满，而各商号于播其唱片时，围听者恒，途为之塞。民心趋向淫曲，邪声于此足征。兼以晚近捧旦之风遍于朝野，一般有为青年多被社会奖励为敷粉男子。呜乎！国治，则举国尽中正和平之音，国乱，则邪乐淫声比比皆是。负改良社会之责者，倘不亟谋挽救及改善之道，将必流毒日深，为害益广。而民心之颓靡亦愈甚，其不步东北之后尘者几希。爰将应兴应革诸端，缕书于后，虽卑无高论，然亦纠正人心，改良社会急要之图也。至保存国粹、发扬文化，犹其余事耳。

中华民国念三年春江苏徐慕云谨识

一、无聊文人因受名旦之雇用专编偏重旦角之脚本，以致近年南北各戏院中无不旦为主角，至生净丑末直其备员而已。他角收入既不及旦角十百分之一，复于各剧中难展其所长。故习梨园者亦均不愿以精神才力孜孜十余年攻此副贰脚色。迩来除旦角人才层出不穷外，他角几有绝响之叹。举国靡靡，倘不亟加纠正，恐中国将有无数青年尽被社会及当道奖励为敷粉男子，于不自觉中失其丈夫气概。吾国已衰颓至此，提倡尚武犹恐不及，若复造成巨额之雄妇人，国家焉有振兴之望耶？

二、伶人不学无术，对于世界趋势固属不悉，即国家政体若何，一概茫然。例如今日盛行南北之三本《铁公鸡》，该剧原为清代侮辱革命先进洪秀全、石达开等及宣扬满清威势之武剧，不期于今日革命业经完成时，犹不加以制止或纠正，而仍任彼无识伶人一意唐突诸先烈，殊觉可笑。在演者方面，固仍加意描摹向荣及张嘉祥等之忠勇无敌，及铁金翅（按即影射石达开）之野蛮横暴，形同流寇。然在观众方面，亦无不皆以捻匪发匪及长毛等名称加于今日革命史上所极力推崇之诸先烈之身也。倘此类奇闻一旦为东西友邦得悉，恐不特国家之耻，且亦东方文化羞也。

三、中国曲调浩如烟海，从无人加以整理与调查。如湖北之汉调、湖南之花鼓戏、安徽之徽调、河北之昆弋、江苏之昆腔、广东之粤剧、浙江之越调以及黄河流域诸省之梆子等（此外边塞弱小民族之歌舞尚不在内）直不可以胜数。应先详加调查，然后再汰劣存精，较其异同，必能使固有国粹在世界放一异彩。昔之治国者对于民间歌谣尚知及时采访，今日

东西文化正待贯通，若不于先民遗惠先加以条理整齐，终将故步自封，凌替以尽，更遑论发扬光大乎！

四、国剧以历史戏为最多，至讽世劝善及含有忠孝节义诸旨之脚本，亦复不少。惟求其能适合中国国情环境，足以发扬民族精神，唤起民众爱国思想者尚不多观。应由戏剧专家速编是类脚本，由官方协助颁发各省市公演，俾未受教育之民众亦得观剧之影响，稍悉国内外情势及己身对国家社会应尽之责任，观摩既久，必可收潜移默化之功。

五、东西友邦无不有国家戏院之设。中国亦应拨文化基金之一部，建筑一设备完善之新式剧场。对于座位舒适、声光配备力求优美而科学化，将来戏剧改良如有名贵脚本即在其中排演，必可增高戏剧价值，助长观众兴趣，而外宾之涉足中剧场者，亦不致有爱憎同兴之感矣。良以迩来，东西各国皆积极研究中国戏剧。美国有数大学已增入中剧一科，以此，凡莅华之外宾无不喜观中剧。舞台上之音乐服装，固为若辈所罕闻奇见，即国剧本身亦足代表东方文化之一体。惟环境不良，茶役小贩时扰观听，未免可厌，夏日，手巾把满园横飞，汗臭气触鼻欲呕，尤招外人憎厌，以至观平剧无不有乐不敌苦之感焉。

六、倘官方因伶人积习难除，戏院恶例太久，一时不易革除净尽，而竟因有畏难，一任其每况愈下，似不若先拨社会事业补助费或文化基金若干，办一将来专为改良风化之戏曲学校一所，招生一班，延师教授，至多培植一年，即能出演，此类生徒可称为模范伶工，经费充裕时再建一模范戏院（为节省经费计，只求能雅洁邕适即可）。俟社会人士尽知此胜于彼，他园自可渐次仿行，不特可使爱观国剧之外宾多增兴趣。即剔除积弊后，转移国人喜观舶来电影之心理，藉以挽回外溢之利权，亦于社会经济上不无小补也。

七、此类生徒既负有改良及领导社会之责，国家亦应予以种种奖励与优待。譬诸习师范者，对国家社会所负之使命綦重，决不能与一般专谋个人利益之伶人相提并论，其薪金之多寡当随其年龄而增加，年愈长艺自精，进而所得公演之票资亦愈多。每岁复可以赢余之款续招新生班次，多时再分从其他省市为社会服务。但无论若何不可任生徒艺成即去，致国家公款虚掷于无形，而毫无收获也。

八、此种剧团既属国营，当然须以服务社会为宗旨。如遇各种大典及招待外宾、欢宴蒙藏王公诸事，胥可由该剧团演剧助兴。一以表扬中国文化，一以宣达中央德政（另编此类剧本）。俾异族之人尽知，怀德畏威，假戏剧之力，从旁徐施感化，较诸遇事时，仓卒派员宣抚，收效尤巨。至若轮流赴各乡区于庙会逢集时免费公演，以戏剧启发民智，输入爱国思想，较之张帖空洞标语，收效尤大，因标语只可使智识阶级了解，目不识丁者依然格格不入也。

九、满清入关后，一切服制礼节类多革新。民国成立，战乱频仍，故于古代服装礼节等亦未遑探究，所赖为参考借镜者，惟今日舞台上之袍蟒盔札，以及种种仪式而已。今日国产电影之摄制古代片者，均以国剧服饰为参考资料者，亦以此也。惜不学无术之伶人，每妄加更易，参以西洋服装新式歌舞，已非复曩日旧观。兼以无识伶工数典忘祖，恐再数十年后，

国人将于祖国一切古代事物，俱瞠目不相识矣。慕云研究中剧念余年，深悉其确具移风易俗之功，遂不惜自耗万金，费时经年，始成此梨园影事一书，并冀于芝博会中为吾国稍争国际光荣。然而民众之力究属有限，迨书成，余已遭失业负债之厄，但余之改良国剧计划尚未实现于万一也。

十、泰西各国对文艺界培植爱护不遗余力。从事此道者，不惟生活得有保障，一生享最高荣誉而物望所归，即身后亦备极哀荣。事业与名山同垂不朽。反观吾国，则文人自古相轻，社会上不视之为雕虫小技，即讥之为不登大雅。以此读书之人但有仰事俯蓄之资，遂亦望望然去之，不肯冒然问津。今时代已异，潮流趋新，政府似亦应仿照友邦成例，于剧作家予以奖励。夫然后文人心血不致虚掷，高尚嗜好逐渐养成。努力者多，文化水准自然提高。若一概抹煞，听其自生自灭，则旧剧必且从此终古，国家无形损失宁不甚巨。

此令

附抄件。

中华民国二十三年三月廿三日

市长袁良

中华民国二十三年北平市社会局关于禁演表情猥亵有碍风化的戏剧通知（节略）

（前略）

近来社会局对于各戏园之演唱淫剧者，积极加以取缔，常派员到处密查，日前西安市场西庆轩戏园有坤角小宝铃演唱《卖水》，另一男角扮丑丫鬟者。任意说笑，词句淫秽，适该调查员在场，当即回局报告。经局传谕处罚，停戏一日；又天桥华兴戏园演唱禁演之《马寡妇开店》，社会局据报后，以该园竟敢违禁演唱淫剧，当传饬该园，协令停演七日，以示惩戒云。

（后略）

中华民国三十二年北京特别市政府社会局令成立剧社及新编剧本应呈报该局核准备案后方准公演，剧社解散亦应呈报备考

训令

令各区公所、北京梨园公会

为训令事：查本市剧社之成立、剧词之公演，关系于社会人心，至为重要云，应即严加罚办，

以为玩忽功令者戒。除关于国剧部分令行北京梨园公会分会外，关于国剧部分应即按照遵照外，合行令仰该区公所，遇有前项情形随时纠察，晓谕遵行，仰即遵照前项办法，令仰该公会切实遵照。

此令

中华民国三十三年北京特别市政府社会局令严行考查本市现有国剧社情况

训令

令梨园公会

查本市国剧社组设成立；必须报请本局核准登记始准出演，历经办理有案，惟以近年来剧社繁兴，益复多有变动，本局刻正严行考查，所有剧社现况急需明瞭，该会领导梨园当能详悉，兹将本市国剧社另单开列，应由该会负责逐一查明，如认为执业正当并无不合之处，务须经速声复，如单列剧社中或有解散及更换社长情事，尤须分别注明，勿涉含混，除关于新设剧社及新编剧本各项另令饬遵外，合行令仰遵办，克期具报为要，切切。

中华民国三十三年二月　日

国剧社清单

社名	社长	成立年月	备考
春友社	雷喜福	二十八年九月	
鸣春社科班	李万春	二十八年十二月	社长后改为刘伯权
扶风社	李华亭	二十八年一月	
承善社	王久善	二十八年一月	
承翔社	骆连翔	二十八年十月	
庆成社	刘　钰	二十八年十二月	
志勤社	陈信琴	二十八年十二月	
松竹社	金少山	二十八年十二月	
荣泉社	杜海泉	二十九年三月	
斌兴社	王玉斌	二十九年一月	
增庆社	马全增	二十九年一月	
同庆社	赵世兴	二十九年一月	

忠信社	陈信琴	二十九年一月	
增盛社	王绪曾	二十九年三月	
永和社	于永利	二十八年十二月	
承芳社	李春林	二十九年十一月	
谦和社	赵砚奎	卅一年四月	
玲珑社	王久善	卅二年二月	
明霞社	徐东明	卅二年二月	
志城社	吴钦李	卅二年六月	
起　社	李桂春	卅二年十月	
福荣社	赵砚奎	卅一年八月	
秋声社	吴富琴	廿五年五月	
文杏社	李汉西	廿七年十一月	
留香社	荀慧生	廿九年五月	
永春社	李万春	廿一年三月	
颖光社	宋德珠	卅年八月	
和平社	毛盛荣	卅年十二月	
同意社	刘世亭	卅一年十二月	
福春社	李绍亭	廿九年三月	
富连成	叶龙章	四年一月	
荣春社科班	赵砚奎	廿六年八月	
玉华社	李绍亭	卅一年一月	
秋文社	田玉秀	廿九年三月	
如意社	李玉茹	卅年六月	
蓉明社	王玉蓉	卅年三月	
宝华社	陈信琴	卅一年五月	
勤节社	杜海泉	卅一年十一月	
乐群社		廿九年二月	梨园公会临时班名
协成社		同上	同上

春雪社	同上	同上
升平社	同上	同上

(注意)梨园公会应照录一清单,如有解散或更换社长之剧社,须于备考栏内注明呈报。

北京特别市政府社会局令将梨园公会通行剧名呈报并不准随意更改剧名

训令　　第　号

令北京梨园公会

查梨园所演戏出,多系从前编制,除以邪淫禁演者外,往往一剧数名,已属难于稽考,乃近来各剧社只顾招徕,不惜随意添改剧名,致名实不符,流弊滋多,现在通行戏出若干,戏名为何,每出别名多少,应由该会列表呈局,以便查考,此后倘查有任意改添剧名,变动该出内容者,当以擅演未准之剧本议罚,万一实须改正,并经事先呈报,合行令仰遵照切实办理具复为要,此令。

中华民国三十三年四月

北京特别市政府社会局催令梨园公会迅将通行戏出名称具报

训刘令　　第　号

令北京梨园公会

查本局前以梨园所演戏出关于戏剧名称有随便添改情事,当于本年四月间令行该会饬将现在通行戏出名称、共有数目、并每出别名列表报查在案,乃延迟多日迄未据报,合行令催,仰该会遵照前今各令、迅速填表具报,勿再稽延,致干究诘。

此令

中华民国三十三年六月　日

附:北京梨园公会呈报单

呈为呈报戏名事,窃本会前奉

钧局第一二五五号训令,饬将现行各戏院常演戏目开列呈局,以便考核等因奉此,兹经调查各戏院所演戏目,除各演员曾经备案之独有戏目外,共计正附戏名一千三百余出,缮妥,理合备文呈请。

鉴核谨呈

北京市社会局　　附戏名一册

北京梨园公会　谨呈

中华民国三十四年四月七日

梨园公会所属各剧社戏名册

一　画

一门五福　一粒金丹　一门忠烈（宁武关别名）　一战成功（定军山别名）　一出祁山（天水关别名）　一夜皇后（骊珠梦别名）　一枝花（鄚州庙别名）　一箭仇（英雄义别名）　一两漆（龙凤配别名）　一口剑（宇宙锋别名）　一匹布　一丈青　一缕麻　一念差　一捧雪　一圆钱

二　画

二进宫　二县令　二龙山　二度梅（落花园别名）　二堂舍子（宝莲灯别名）　二桃杀三士　七星灯　七星庙　七巧图　七擒孟获　八大锤　八义图（搜孤救孤别名）　八仙庆寿　八十八扯　八百八年（渭水河别名）　八宝公主　八仙得道　八仙斗白猿　八仙渡卢生（仙圆别名）　九莲灯　九江口　九里山（千金记别名）　九更天　九龙岛　九阳钟　九伐中原（铁笼山别名）　九龙山（镇潭州别名）　九曲卧虎洞　九龙杯　九战魏文通（麒麟阁别名）　十字坡　十道本（宫门带别名）　十王府　十五贯　十万金　十一郎（白水滩别名）　十美图　十面　十三妹　十三太保　十粒金丹　十八罗汉收大鹏　十矮八金莲（五花洞别名）　十八罗汉斗悟空　人面桃花　人才驸马（双沙河别名）　刀劈三关　刀劈韩天化　入侯府　丁甲山　二十八宿闹昆阳

三　画

三击掌　三妇艳　三官庙　三门街　三家店　三岔口　三世修　三字经　三疑计　三进士　三国志　三侠剑　三剑客　三挡杨林　三娘教子　三世姻缘　三矮奇闻　三十六友　三春结婚　三堂会审　三顾茅庐　三侠五义　三战吕布　三让徐州　三气周瑜　三讨荆州　三探卧龙洞　三探冲霄楼　大神州　大保国　大香山　大蟒山　大赐福　大红袍　大登殿　大报仇　大悲楼　大名府　大回朝　大小骗　大兴梁山（收关胜别名）　大闹苏州城（五人义别名）　大破仙人担（艳阳楼别名）　大破昊天关　小天宫　小上坟　小放牛　小过年　小磨房　小商河　小东营　小桃园　千秋岭　千里驹　千春燕喜　千金全德　千金一笑（晴雯撕扇别名）　千金记　千里送京娘　千里走单骑　上天台　上阳宫　上元夫人　女起解　女儿心　女斩子（芦花河别名）　女三战（红桃山别名）　女儿国　山海关　山神庙　山羊县（打砂锅别名）　山门　土番国（双沙河别名）　弓砚缘　下河东　下河南　于公案

四　画

五　画

六　画

名） 伍子胥 竹林计 同命鸟 因果报 宇宙锋 江东桥 江都县 江湖丐侠 江南四霸天 汝南庄 任邱县 伏虎 回营打围 舌战群儒 行路哭灵 行围得瑞 艾虎招亲（卧虎沟别名） 池水驿

七 画

李三娘 李家店（英雄会别名） 李艳妃 李陵碑 李刚 李逵作新娘（青风寨别名） 李密投唐（断密涧别名） 困龙床 困曹府 困天堂（卖马别名） 杏花村（小放牛别名） 杏元和番 孝义节 孝感天 攻潼关 攻雒城 别宫 别母乱箭 走樊城 走麦城 走马荐诸葛 沈云英 辛安驿 妒妇诀 佟家坞 芒牛山 佘塘关 沙陀国 沙桥饯别 汾河湾 杜十娘 快活林 牡丹亭 牡丹劫 坐楼杀惜 吞吴恨 完璧归赵 牢狱鸳鸯 佛手橘 佛门点元 宏碧缘 伯牙摔琴（马鞍山别名） 男三战（芦林坡别名） 吴汉杀妻（斩经堂别名） 余千救主（四杰村别名） 汴梁图 芝龛记 叫关

八 画

金山寺 金锁记 金锁阵 金雀记 金沙滩 金钱豹 金水桥 金兰会 金雁桥 金瓶女 金玉奴（鸿鸾禧别名） 金鸡岭（下河南别名） 金玉缘 金石盟 金堤关 金猛关 金马门 金蝉子 金榜乐 金光阵 金光洞（乾元山别名） 金针刺蟒 金殿装疯（宇宙锋别名） 武昭关 武挡山 武乡侯 武家坡 武文华 武松打虎 武松打店（十字坡别名） 武松杀嫂（狮子楼别名） 武十回 武松与潘金莲（挑帘裁衣别名） 武松单臂擒方腊 青霜剑 青风寨 定军山 定计化缘 牧羊山 牧羊卷 牧虎关 孟津河（钓金龟别名） 孟姜女 孟母择邻 虎牢关 虎乳飞仙传 岳家庄 岳母刺字 夜巡 夜奔 夜战 夜审潘洪（清官册别名） 夜探武家园（武文华别名） 状元印 状元谱 林四娘 东汉 东昌府 东吴赴宴（黄鹤楼别名） 东方夫人（虹霓关别名） 东皇庄 东吴女丈夫 泗水关 泗洲城 周腊梅（打面缸别名） 周瑜归天（柴桑关别名） 虮蜡庙 松棚会 受禅台 庚娘 佳期拷红 刮骨疗毒 姑嫂英雄 昊天关 空城计 卸甲封王 青风岭 青风亭 青云山 青石山 青龙棍 青蛇盗库 青城十九侠 青梅煮酒论英雄 忠孝全 忠孝牌 忠烈图 忠义侠 花舫缘 花筵赚 花田错 花果山（水帘洞别名） 花蝴蝶 花蕊夫人 花子判断 花子拾金 长生乐 长生殿 长寿星（辞朝别名） 长亭会 长坂坡 取南郡 取洛阳 取金陵 取桂阳 取荥阳 取帅印 取西川（战成都别名） 取零陵 河间府 河伯夫人 奇双会 奇冤报 奇女福（荀灌娘别名） 法门寺 法场换子 盂兰会 儿女英雄传 卓文君 招贤镇（虮蜡庙别名） 呼延庆出世 妻党同恶报 两狼关 两将军（夜战马超别名） 采石矶 卧虎沟 卧牛山 卧薪尝胆 卧龙吊孝（柴桑口别名） 刺巴杰 刺董卓（凤仪亭别名） 刺王僚

九 画

柳林池（杀庙别名） 柳林会（雪杯圆别名） 柳迎春 柳如是 柳毅传书 红梅山（金钱

十 画

十一画

碑亭 梅玉配 梅妃 梅绛雪 梅花娘 扫雪 扫松下书 扫地挂画 清官册 清河桥 鱼肠剑 鱼藻宫 梁夫人 梁红玉 梁武帝 梁灏夸才 淮都关 淮安府 崔家庄 崔猛 采花赶府 望儿楼 雪艳娘 雪杯圆 雪拥蓝关 雪夜奔昆仑 张四姐 张旺劫江 张义得宝 张松献地图 朱砂痣 朱砂井 朱痕记 船家女儿 梨花记 贪欢报 鹿台恨 假金牌 曹福救主 曹营十二年 舍命全交 淤泥河 斩黄袍 斩红袍 斩窦娥 斩经堂 斩美姬 斩浪子 斩萧何 斩韩信 斩郑文 斩五毒 斩马腾 斩雄虎 斩车胄 斩颜良 斩华雄 斩于吉 陈丽卿 陈圆圆 陈宫计 陈塘关 陈三两 陈州放粮 连环阵 连环计 连环套 连营寨 连升店 探寒窑 探皇陵 探亲家 探阴山 探母回令 探庄射灯

十二画

貂蝉 黑松林 黑风帕 黑风洞 黑水国 黑狼山 黑驴告状 盗御马 盗灵芝 盗仙草 盗印 盗马关 盗宗卷 盗魂铃 盗银壶 盗王坟 栖梧山 棒打薄情郎 富奴救主 富贵长春 富贵图 富春楼 雁门关 雁翎甲 恶虎村 恶虎庄 恶姑鉴 渡阴平 渡康王 渡白简 云台观 云翠娘 云罗山 云蒙山 宁国府 宁武关 智激美猴王 智化盗冠 黄土岗 黄一刀 黄衫客 黄鹤楼 黄金台 焚绵山 焚烟墩 棋盘山 棋盘会 喜荣归 喜崇台 喜封侯 会稽城 童女斩蛇 琴挑 曾头市 紫霞主 紫荆树 紫霞宫 紫玉钗

十三画

雅观楼 群英会 群臣宴 贾家楼 遇皇后 遇龙封官 遇虞姬 诛文丑 诛仙镇 万里缘 万里封侯 万里长城 当锏卖马 蜈蚣岭 杨家将 杨排风 董平府 董家山 雍凉关 雍正剑侠图 闹江州 闹天宫 闹花灯 闹地狱 闹水府 斟情计 虞小翠 雷峰塔 廉锦枫 慎鸾交 葫芦峪 景阳岗 猴王游月宫 开山府 雄州关 雄黄阵 博望坡 渭水河 摇钱树 阳平关 背凳 背娃入府 搜孤救孤 搜山打车 搜府盘关 善宝庄 华容道 掌上舞 扬州梦 湘江会 晴雯撕扇 贺后骂殿 贵妃醉酒 滑油山 枣阳山 滚钉板 滚鼓山 琥珀珠 绒花计 汤怀自刎 跑驴子 诈厉城 普天乐 焦仲卿妻 割麦妆神 无底洞 婕妤当熊 朝金顶 温凉盏 进蛮诗 越虎城 琵琶缘 琵琶计 琵琶词 琵琶仙子 落凤坡 落马湖 游龙戏凤 游园惊梦 游湖阴配 游湖借伞 游武庙 游六殿 游龙巧得胭脂衫 狮吼记 狮子楼 煤山恨 过五关 过霸州 节义廉明 义释黄忠 义侠记 隔江斗智 路遥知马力 楚晋交兵 楚汉争 邬飞霞 绿珠坠楼 绿衣女侠 绿牡丹 绿鸭滩 鼎峙春秋 嫁妹 詹淑娟 葵花峪 溪皇庄 塔子沟 塔洼奇闻 绑子上殿 瑞草园

十四画

凤双飞 凤鸣关 凤凰山 凤凰岭 凤还巢 凤仪亭 凤凰台 凤阳花鼓 凤十三娘

凤双栖　赵五娘　赵家楼　赵登荣归　赵彦求寿　银空山　银蝉子　翠凤楼　翠屏山　闺房乐　嫦娥奔月　鄚州庙　夺小沛　夺太仓　夺徐州　截江夺斗　演火棍　铜网阵　嘉兴府　摘缨会　疯僧扫秦　对刀步战　漂母河　荥阳关　算粮　碧玉簪　翡翠园　渔家乐　蒯彻装疯　满床笏　福寿镜　汉阳院　汉津口　汉明妃　汉光武走南阳　寿山会　寿荣华　酸枣岭　齐天大圣

十五画

卖弓计　卖绒花　卖马　卖华山　卖饽饽　骂杨广　骂王朗　骂曹　请大夫　请清兵　请医　请宋灵　庆顶珠　庆寿　庆阳图　审头刺汤　审刺客　审李七　广太庄　醉打山门　醉酒　樊梨花　樊江关　莲花湖　莲花女　莲花院　莲花山　莲花寺　黎素娘　黎雨村　潘金莲　潘杨恨史　摩天岭　摩登伽女　刘金定　刘关张　刘备哭灵　剑峰山　监酒令　赐袍赠马　劈山救母　郑伯克段　蝴蝶杯　邓霞姑　麻姑上寿　缇萦救父　蔡家庄　还珠吟　蒋平闹舟　瞎子逛灯　乐毅伐齐　浔阳楼　敲骨求金

十六画

龙门阵　龙凤配　龙凤阁　龙虎斗　龙凤呈祥　龙女牧羊　盘河战　盘肠战　盘丝洞　擒五龙　擒索超　擒张任　擒魔荡寇　穆柯寨　穆天王　穆桂英　挡曹　挡谅　挡幽　机房训　独虎营　独木关　独占花魁　潞安州　选元戎　豫让桥　弹词　错中错　激瑜　激权　冀州城　锯大缸　瑨球山　擂鼓战金山　兴隆会　兴唐灭巢　荡湖船　钱塘县　战宛城　战濮阳　战襄阳　战长沙　战渭南　战合肥　战猇亭　战北原　战金山　战太平　战滁州　战泊口　战岱州　战成都　战樊城　战潼台　战剑阁　战蚩尤　战蒲关

十七画

鸳鸯桥　鸳鸯楼　鸳鸯冢　鸳鸯泪　鸳鸯扇　薛仁贵　薛家窝　薛琼英　薛礼叹月　鸿门宴　鸿鸾禧　鸿雁捎书　讲堂斗志　铡美案　铡判官　铡包勉　应天球　蔷薇刺　赚文娟　战寿春　烛影记　赛太岁　谢小娥　辕门斩子　辕门射戟　济公传　举鼎观画　黛玉葬花　黛玉焚稿　击曹砚　击鼓骂曹

十八画

双观星　双沙河　双盗印　双怕婆　双锁山　双官诰　双狮圆　双包案　双天师　双盗镖　双代箭　双龙会　双摇会　双心斗　双姣缘　双合印　双妻鉴　双龙斗峨嵋　锁麟囊　锁五龙　锁阳关　临潼山　临潼会　临江会　临江驿　枪挑司马师　枪挑小梁王　枪挑安殿宝　镇潭州　蟠桃会　锤换带　锤震乱石山　禅宇寺　聂隐娘　赠绨袍　萧何月下追韩信　关公月下斩貂蝉　关公问樵　关公试马　关公教刀　关公训子　关公显圣　鞭打督邮　鞭打芦花　藏珍楼

十九画

罗朋抢亲　罗成叫关　罗家洼　罗四虎　断桥　断密洞　药子得道　药王卷　药茶计

麒麟阁　琼林宴　医卜争强　蓝桥会

二十画

献荆州　献长安　芦花河　芦花记　芦花荡　芦州城　芦林坡　苏玉莲　苏武牧羊　劝衣　宝莲灯　绣襦记　飘零泪　兰陵女儿

二十一画

铁笼山　铁牛城　铁冠图　铁公鸡　铁弓缘　铁镜公主　霸王别姬　霸王庄　护花铃

二十三画以上

窃兵符　鳞骨床　变羊计　灞桥挑袍　蛮荒少女　艳阳楼　艳云亭　骊珠梦

中华民国三十四年北京特别市政府社会局令
演剧须守规范，不得任意形露致伤风化

训令　第290号

令梨园公会

话剧公会

评剧公会

为训令事，查戏剧演出感人最深，表演情节应取其劝善惩恶以及革新生活，启导文化等有益心身修养社会道德者，方合演剧旨趣，如以诲淫诲盗及怪诞离奇宣传邪说等戏剧相号召，自属有干禁例。不过戏剧演出重在表情，以原剧事本分，常有戏出内容本无大关碍，而经一部不良伶人演来，则放荡不羁，任意演唱佚出范围之外。倘遇色情故事，表情愈为显露，随意插料，打诨，毫不顾忌，影响社会教育者殊非浅鲜。本局职司风化，苟不严行查禁，将何以整世俗而儆恶风。兹特迅令遵照，凡属本市各种业须知自爱，不得再有上述情事发生，自兹以后，本局当随时派员严密查察，一经查实，定当严行惩处，决不姑宽。除分合各关系公会遵照外，合行令仰该会遵照，并转饬所属各剧社遵照勿违，切切。

此令

中华民国三十四年北京
特别市政府优待军人观剧办法

一、凡身着制服之正式军人军属（指中央军绥靖军及省市县保安队）观影戏时应按本办法出示居住证购买优待票，按普通票价十分之一收费售与之。

二、着便衣之正式军人军属观影剧时，亦须出示居住证购买优待票以防假冒。

三、购买包厢优待票限于军官佐身份，按普通包厢票价半价售与之。

四、军人军属之眷属或携带之亲友观影剧时仍与常人一律待遇，照章购买普通票以维营业。

五、军人军属不准代常人购优待票，亦不得一人购买数个优待票。

六、不照章购票观剧之军人军属或假藉名义不购票观剧之宵小分子或有扰乱秩序时可即迅速报告驻在之华北宪兵队取缔之。

七、各影戏院执事员役对购优待票之军人军属不得有轻慢或歧视之情态。

八、在戏院满坐时，不得强行购票。

九、着制服之军人属观影戏须在指定之军人座。

十、本办法自公布之日实行。

中华民国三十七年二月
北平市政府修订北平市剧社管理规则

案查关于本市剧社管理规则修正一案，前经会呈在案。兹准府秘书处二月四日函开，查本府第五五次市政会议云云查照办理等由，附抄录修正规则及参事室签注意见准此。兹谨缮正规则全文二份，呈请鉴核备案公布施行。谨呈

市长何

副市长张

社会局长温

令 国剧公会
评剧公会
曲艺公会
剧场业公会

查本市剧社管理规则现经市政府第五五次市政会议通过修正在案。除分行外，合行抄发该项修正规则，令仰遵照并转饬所属一体知照为要。此令。附发修正规则一份

局长温

修正北平市剧社管理规则

第一条：凡在本市组织左列剧社，公演或广播者。悉依本规则管理之。

一、国剧社：包括皮簧、昆曲、秦腔及各种地方戏等。

二、话剧社：包括话剧、舞剧及歌剧等。

三、评剧社：包括各种半班剧。

四、杂剧社:包括大鼓、唱曲、魔术、口技、马戏及其他各种演艺等。

第二条:前条所列各剧社应具备左列条件

一、人事方面应有社长,负全社完全责任,并具备职员、演员。社长须法定成年之主演人充任。

二、国剧社演员,须具备生、旦、净、末、丑及武行;话剧社、评剧社及杂剧社,亦应角色齐全。

第三条:剧社须依下列手续呈报社会、警察两局核准备案后方许成立

一、国剧社、评剧社、杂剧社,均应开具剧社名称及社人名单,注明性别、年龄、籍贯、住址、所任角色,及本业同业公会之证明书,并具妥实铺保三家。

二、话剧社应开具剧社名称及社长、社址、剧社组织大纲,全社职员履历表(贴像片)并取具妥实铺保三家。

第四条:剧社社长对于本社人员之言行应注意考查,其有左列各款之一者,不得允许加入。

一、来历不明者,

二、言行不良者,

三、有精神病者。

第五条:剧社不得有虐待童年社员情事。

第六条:剧社应置备演出记录,详记出演年月日地点、剧目、票价等,以备查考。

第七条:剧社连续六个月不出演者、应撤销其核准原案。

第八条:剧社自行解散或组织社长,社址、演员有变更者,均应呈报社会、警察两局核准。

第九条:外来剧社在本市出演或广播者,应开具社长及职演员姓名、性别、年龄、籍贯、剧社名称、住居地点暨出演日期地点,并呈验原地主管管署核准证件,取具妥实铺保二家,呈请社会、警察两局核准后,方可出演。其出演三个月以上者,视同本市剧社。应依照第三条之规定办理。

第十条:票友集合组社,应开具社址、社长及全社人员详历表,并取具铺保二家,呈请社会、警察两局核准备案。如售票公演或广播,应于上演十日前,呈报社会、警察两局核准。

第十一条:机关、学院、团体组织之剧社,除在各该机关学校团体内部出演外,均应依照本则之规定办理。

第十二条:不用剧社名义,临时组合,公演或广播戏剧者,须呈请社会、警察两局核准。

第十三条:新编戏剧,于上演十日前,应将剧本检送警察局一份查核,但有左列各款情事之一者,不得上演

一、有辱国体及妨害国际邦交者

二、违反国策及妨碍公共秩序安宁者

三、提倡迷信邪说者

四、妨害善良风化者

五、表演情节猥亵者

六、淫词秽剧或其他禁演之技艺

七、表演技艺之方法、不合人道或足以引起观众不快之感者

第十四条：戏剧出演或广播，由警察局随时派员视察。如有唱做说白，于剧本外，添入淫秽词句或猥亵表演，或其他不近人情之情节者，得随时取缔之。

第十五条：剧场或电台，不得接约未经核准剧社演唱或广播。

第十六条：违反本规则之规定，除制止出演或广播外，并按情节轻重，依照违警罚法惩处，或送请法院讯办。

第十七条：本市各剧社，每年由社会、警察两局举行总登记一次；并得每半年核定调查一次。

第十八条：本规则自公布日施行。

中国人民解放军北平军事管制委员会
文化接管委员会禁演五十五出
含有毒素的旧剧

多少年来，大部分旧剧的内容，就是替封建统治阶级镇压人民的反抗思想和粉饰太平。现在，为了扭转旧剧以封建王朝利益为本位的谬误观点，主管机关已拟定长远的改革旧剧计划，并决定目前有五十五出旧剧必须停演，已志二十二日本报，兹将暂时停演剧目录志于后：

一、属于提倡神怪迷信的：《游六殿》、《劈山救母》(《宝莲灯》后部)、《探阴山》、《铡判官》、《黑驴告状》(《打棍出箱》后部)、《奇冤报》(《乌盆记》)、《八仙得道》、《活捉三郎》(《乌龙院》后部)、《三戏白牡丹》、《盗魂铃》、《阴阳河》、《十八罗汉收大鹏》、《打金砖》后部(《二十八宿归位》)、《唐明皇游月宫》、《刘全进瓜》、《昆仑剑侠传》、《青城十九侠》、《封神榜》(连台本戏)、全部《庄子》、《飞剑斩白龙》、全部《钟馗》、《反延安》、《胭脂计》。

二、属于提倡淫乱思想的：《红娘》、《大劈棺》(《蝴蝶梦》)、《海慧寺》(《马思远》)、《双铃记》、《双钉记》、《也是斋》、《遗翠花》、《贵妃醉酒》、《杀子报》、《胭脂判》、《盘丝洞》、《双摇会》、《关王庙及嫖院》(《玉堂春》前部)。

三、属于提倡民族失节及异族侵略思想的：《四郎探母》、《铁冠图》、《铁公鸡》、八本《雁门关》。

四、属于歌颂奴隶道德的：《九更天》(《马义救主》)、《南天门》、《双官诰》(但《机房训》可演)。

五、属于表扬封建压迫的:《斩经堂》(《吴汉杀妻》)、《游龙戏凤》(《梅龙镇》)、《翠屏山》、《红梅阁》、《哭祖庙》。

六、一些极无聊或无固定剧本的:《纺棉花》、《戏迷家庭》、《戏迷小姐》、《拾黄金》、《十八扯》、《双怕婆》、《瞎子逛灯》。共计五十五出。

引《北平新民报》中华民国三十八年三月二十五日

中央人民政府文化部组成戏曲改进委员会

[新华社北京廿七日电]中央人民政府文化部为开展全国戏曲改革工作,特邀请戏曲界的代表人物,新文艺界的戏剧专家与文化部戏曲改革工作的负责人员,共同组成中央人民政府文化部戏曲改进委员会,作为戏曲改革工作的最高顾问性质的机关。委员为周扬、田汉、欧阳予倩、洪深、杨绍萱、马彦祥、李伯钊、赵树理、阿英、蔼伯赞、老舍、艾青、曹禺、马少波、阿甲、刘芝明、李纶、马健翎、张梦庚、王亚平、伊兵、郑振铎、周贻白、焦菊隐、王瑶卿、尚和玉、萧长华、王凤卿、马德成、梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、谭小培、金仲仁、鲍吉祥、高百岁、袁雪芬、刘南薇、龚啸岚、韩世昌、连阔如等四十三人,以周扬为主任委员。

该委员会于七月十一日下午一时假文化部戏曲改进局举行会议,由周扬主持。周扬说明委员会的工作任务是:(一)审定戏曲改进局所提出的修改与编写的剧本。(二)对戏曲改进工作的计划、政策及有关事项向文化部提出建议。

会议讨论了一年来对戏曲节目的审定工作,认为无论是以单纯的行政命令禁演,或是采取放任自流政策,都是不对的。关于审定标准,会议在交换意见后,一致认为对下列情形之节目应加以修改,其少数最严重者得加以停演:(1)宣扬麻醉与恐吓人民的封建奴隶道德与迷信者;(2)宣扬淫毒奸杀者;(3)丑化和侮辱劳动人民的语言和动作。会议认为:对有上述内容的节目,各地文教主管机关应与旧艺人商量,并在与旧艺人充分合作的条件下,分别情况予以修改或停演,一般地应尽量消除其中有毒因素,而保留其原剧目。会议指出:第一,审定工作应注意区别迷信与神话,因为不少神话都是古代人民对于自然现象之天真的幻想,或对人间社会的一种抗议和对理想世界的追求,这种神话是不但无害而且有益的;至于写阴曹地狱、循环报应等来恐吓人民,那些才是有害的。第二,审定工作应区别恋爱和淫乱,写男女相爱悦的戏,例如《西厢记》是决不应当反对的。但如有些《红娘》的演出者故意把它演成淫亵下流,那才是应当反对的。会上对各地提出停演的剧目逐一慎重讨论,并一致认为《杀子报》、《九更天》、《滑油山》、《奇冤报》、《海慧寺》、《双钉记》、《探阴山》、《大香山》、《关公显圣》、《双沙河》、《铁公鸡》、《活捉三郎》等戏,不应当演出。

会上对于如何修改旧剧本与创造新剧本交换了意见,认为历史剧应忠实地反映历史

真实，不应将历史人物“现代化”，将历史事绩与现代中国人民的斗争事绩作不适当的类比。会议认为，对中国历史上的英雄人物，应根据他们在当时历史条件下所具有的进步性、人民性和高尚的民族品质，予以应有评价。在艺术形式问题上，会议认为：无论修改旧剧或创作新剧，都应当注意保存京剧和各种地方戏原有的特点和优点，而不要轻易将这些特点和优点抛弃，

引1950年7月29日《文汇报》

北平戏曲界在进步中

梦　庚

据初步统计，北平有平剧、评剧（落子）、曲艺的男女从业员两千四百一十多人（行话，统归“吃张口饭”的）。共有大的戏曲班社四十六七个（小摊席棚尚不算在内）。他们分布在全市各个角落里演唱，他们是旧社会里“有闲阶级饭足茶后的消遣品”（平剧艺人高维廉学习心得），同时受尽了重重的压迫剥削欺辱，解放后他们感到松了一口气，感到愉快，他们也随着整个社会的进步，逐渐地起着新的变化，演出与说唱出很多新戏、新鼓词、新歌词，受到广大观众、听众的好评，这不过是从歌颂封建帝王才子佳人，转向暴露统治阶级，歌颂劳动人民，改革旧戏曲的一个开端，即令还有些缺点，这也是北平旧戏曲界的一个大改变，也是北平戏曲史上空前的新气象。

一、工人推动了曲艺界进步

北平有六百四十多曲艺艺员（指评词京韵梅花大鼓相声等杂技统称曲艺界），他们在刚解放时，对“解放”有着非常不正确的看法：“还不是换换军头”“谁来给谁唱，南京收了南京去，北京收了北京游，两肩头担着个嘴，到那儿去，打开场子摆摊就是钱。”谈到改革旧艺术，“你有千方百计，我有一定之规。”同时很多人存在着变天思想（侯宝林等等学习后谈）。由于以上的思想，解放后很长时期没有进步，一直到五一劳动节某工厂请他们（曲艺界）去开晚会，他们仍以为是（旧社会）过去逢年过节红白喜事出“堂会”，只想到解放后第一次出“堂会”，必须选择拿手玩艺去说；开场，第一场是顾荣甫的拿手双簧，原封不动的旧词，刚说了几句台下工人提出了意见：“这些旧玩意儿，对我们没有教育，对我们生产没有好处，对我们生产有妨碍！”“不要！不要！”立即停止了他们演唱，但工厂负责人态度很和气的给他们解释，“说的多少钱没有唱成照数给你们，对不起学了新词再来吧！”还送他们回来。曲艺界顾荣甫、全国华等谈：“我们唱了二十多年，从来没有碰过这样硬钉子。”他们当时含着眼泪，几天几夜没有睡着，思索着这个问题：“是否说的不好不卖力气？”“但是一段还没有

说完啊!”“是否故意给我们小鞋穿?”“给小鞋穿,为什么还给钱呢?”几天后他们恍然大悟了:“社会变了,工人进步了,不听旧玩意儿了,如果老百姓全进步同工人一样,我们的玩意儿,不就没有人听了吗!不是连饭碗也没有了吗!”他们从“学了新词再来吧!”的一句话找出了真正的原因:“在哪里丢的人,还在哪里找回来。”他们下了决心,顾荣甫、曹宝禄、连阔如等曲艺界负责人到处找新词来学,号召同行们学,“再不学新词就没有饭门了。”没有多久,他们就在西单游艺社组织了从大人到小孩,从头至尾完全说唱新词的晚会,连续三场,场场满堂,打破了说旧玩意儿售票最高纪录(平常售票最多六七成),并在三场演完后,公家还要求他们续演一场,包了他一百多个座位,顾荣甫谈:“从我们祖宗说起,就没有听说有人包我们座位的。”以工人阶级为首的觉悟听众的批评督促,与新词演唱出的实际情形教育,使他们深刻认识到了“脑子不换不行,新词不学吃不开”的道理,从那时起曲艺界大部分一直进步没有松懈过,前后说唱出最受听众欢迎的《红军万里长征渡乌江天险》、《大生产》、《十女夸夫》、《三女婿拜寿》等等二十六个新节目(到现在恐怕已超过了这个数目一倍左右了),吸收三万七千多听众,说琴书的关学曾一个人已经有十几个新词了。曹宝禄正学王亚平同志编的《白皮书》鼓词。天桥的筱金牙,自己也编好了新洋片词准备要说,从九月一日起他们还担任了新华人民广播电台每天文艺节目的光荣任务。使全国各个角落里都能听到他们改进后的新歌声。

二、评剧(即落子)

评剧在北平有大的班社十二个,它不但是在北平,就是在华化、东北各城市里,在旧剧界也都是占着很大阵地的。虽然是这样,但它从乡村到城市正遇上民国初年的军阀混战时期,统治者们自顾不暇,没有真正得到统治阶级的培植,它一直到今天在旧戏范围里仍是一种不完整的艺术形式,同时在评剧界艺人内部也没有什么京派海派之分,改造起来比别的旧戏较容易,所以北平解放后不久,以艺工社带头连演《白毛女》二十场,场场受到观众的欢迎,大部分班社连续的演出《一朵红花》、《红军回来了》、《九件衣》、《农民泪》、《兄妹开荒》等十二出较好的新歌剧与新历史剧,这些戏连续不断地演出三百一十多场,有十余万观众看过他们的新评剧,《兄妹开荒》成了大部分班社经常演出的节目,演出达五十场左右,再雯社在文代大会期间连演《农民泪》十七场,差不多都是满座,最高峰售票九百多张,超过最好旧戏售票情形(旧戏售票最好的四五百张,同时不能连着演出),最近以天桥吉祥双全社为首连续的演出《杨小脚》、《农民泪》、《王秀鸾》等新戏,受到天桥一带劳动人民观众的欢迎,“这些新戏比旧戏有意思多了”。每次在新戏演出时全场观众都是静悄悄的,这是天桥戏园子史无前例的事,他们正在普遍的排演《四劝》、《进长安》等新戏。并有决心,把天桥、把评剧娱乐场所的旧空气,变成新鲜的气氛。

三、平剧界

平剧出生于北平封建帝王的怀抱里，受过宫廷的洗礼，它一直在北平旧剧界占着绝对的优势。华北各中小城市的艺人，学的差不多后，一定要到北平来唱上几天，才能称为京派京角，才能挂头牌。因此，造成平剧艺人在同行中（吃张口饭的）的骄傲，自称大班戏（别的旧戏艺人也称它为大班戏）、国剧。因此，北平一千三百多平剧艺人，仍有人背着一个很大的思想包袱，仍盲目地向古人看齐，世袭艺术就是好的，把艺术限制在技术的小圈子里。同时，他们内部组织很复杂，分十七个行科，行科之间不很团结，每个行科内部还闹矛盾。除天桥外，没有固定班社，每天演出时以名角为首临时召集。这许多方面，限制了他们的进步。但解放后，在艺术整个的进步中，也突破了保守观点，部分有进步要求（比起曲艺和评剧，就相差远了）。也演出了不少的新戏，如：天桥天乐戏院演出的《三打祝家庄》，改编《串龙珠》（即《反徐州》），改编《庆顶珠》；小小戏院的《李闯王前部》，改编《大名府》等等。还有起社（李少春）演出的《野猪林》，今升社（叶盛章）演的《反苏州》，大约也有四五万观众看过他们的新戏。曲艺与评剧有些艺人在学习心得上写"望平剧界有些人赶快放下架子来，一块进步吧！不要掉队，落在了后边。"

总结以上北平解放后戏曲界新节目演出情形，吸收观众约在二十万人左右，同时也有很多群众接受了教育，如有的观众谈：因为他自己积极参加开会，要求进步，他家庭方面对他闹意见，他就拉着家里人去看《王秀鸾》，用看戏来解决了家务问题，演员本身在排演新戏过程中，也受到教育。再从营业方面来看，演出新戏要比旧戏收入多几倍，既可得到厚利，又能受到观众的拥护。

虽然如此，但是今天在北平的旧戏曲界还有一大部分人受着封建思想的束缚，他们用旧观点来观望今天的改革旧艺术："改戏，改了后米面都吃不上了，旧戏一样的可以叫座，为什么一定要改它！"还有的是口头上说"新戏为人民服务好啊，改啊！"但表现在行动上，并没有改。还有的自己不改不学习，还说上两句风凉话："新戏，改的那是什么呀，算哪一派呀，简直是老斗（外行），学吧，进步吧，看进到哪里去！"还有的是应付差事："叫改就改，改改看！"等等，这样的人恐怕也还不在少数。是的，新戏是没有京朝派的，海派的，既不是歌颂帝王，也不是颂扬官僚。

四、北平市艺人讲习班

作文艺工作的人，应走在群众的前边，现在的群众进步了，对文艺界在戏曲节目上要求有现实意义的东西。如没有新的，就不能满足观众的要求。因此，他们感到自己也需要学习。他们以曲艺界为首，自动要求组织北平市艺人"讲习班"。讲习班在北平市文委旧剧科协助下，于八月八日正式开课了。

学习日程是一、三、五(每礼拜)日各二点钟,一、三两天讲课,五请名家作专题报告。课程是一、讲新人生观,初步认识阶级立场,提高政治觉悟;二、业务改造问题,从具体的戏联系到如何改编与创作。

学习方式采取集体授课,后分组讨论,互相研究解答,出课堂活动墙报,交流学习心得,以艺人教艺人,如有不能解答的问题,作总的解释。

参加学习班的有四百五十人,在刚开始时是有着不同的看法的,有的人是真正为学习进步增长知识而来,这种人不过三分之一还弱,其余的,有的是抱着好奇心来看一看,一部分是为赶时髦而跟着瞎跑,一部分是不学习怕人说落后而来的,但经过短短一个月的学习后,在观点上是有着很大的变化,大部分在思想上都有了进步。根据他们学习的心得及讨论会上的发言看来,对学习都有了初步的认识。如曲艺界的马润山住在通县,每次讲课他都跑来听课,他认识到艺人在旧社会里所处的地位,他写道:“在过去说书是受压迫的,东跑西奔吃不饱。”今天说书,则受到欢迎,并得到民教馆同志们的帮助,他并号召那里艺人要学习,在民教馆帮助下也组织了讲习班,他还担任教员,他每次听完课还到通县去上课。还有惹人注目的,是曲艺界琴师双目失明(瞎子)的周荫田,他一次不隔的叫人拉着他来听讲,他说:“我虽然看不到,我在新社会里摸着的都是高兴事,我来听点新道理也开开脑子。”他们大部分都认识到过去自己是穷人出身,在旧社会里受着统治阶级的百般欺辱,把自己当成酒足茶后的娱乐品,还要给他们宣传统治阶级的伪高尚。同时他们体会到了今天新社会里,不但没有人来欺辱压迫,相反的,还受到尊敬,“我们拨开乌云见了青天,永远跟着毛主席走,为工农兵服务”,这是评剧界改选公会时一个艺人的讲话,并说以后一定会出现更多的为人民服务的新戏与新歌词,使这次学习不会落空。

引第一卷第一期《文艺报》1949年9月25日出版

为爱国主义的人民新戏曲而奋斗

——一九五〇年十二月一日在全国戏曲工作会议上的报告摘要

田　汉

各位代表:

全国戏曲工作会议在几个月以前便已经计划召开了,在毛主席的英明领导之下,中央人民政府十分重视这一有关广大人民教育、娱乐,并联系着数十万艺人职业生活的文化事业。周总理在第一次全国文学艺术工作者代表大会上曾强调地说:

“今后一定和全国一切愿意改造的旧艺人团结在一起,组织他们,领导他们,普遍地进行大规模的旧文艺改革。……应该使包含几十万艺人并影响几千万观众、听众、读者的旧文艺部队的巨大力量动员起来,积极地参加这个改革运动。”

这一改革运动一年多以来开展得怎么样呢？

一年来各地戏曲改革工作，在剧本唱本的大量修改编写方面，有很好的成绩：如北京编改京剧及评戏约百余种，新编曲艺一百二十段。天津市十七个月来，产生了四十九部新剧本，占演出节目百分之三十八。上海编写越剧一百三十三种，沪剧五十一种，京剧三十三种，连其他甬剧、淮扬剧等共达三百四十六种。东北因展开群众改编运动，收效甚大，计京剧改编四百十二种。评戏六百四十二种，修改的曲艺四百四十三种，京剧创作二百三十七种，评戏创作二百三十三种，创作的曲艺九百八十五种都曾演出。中南编改剧本一百十九种。西安及兰州创作新剧本三十七种，修改旧剧本七十种，改编曲艺六十种，搜集与誊写剧本六百余种，曲本四百余种。重庆改编川剧十余种，艺人根据重庆真人真事自编反恶霸戏，效果甚好。云南昆明新编滇戏五种，花灯戏五十种。新戏曲虽然在数量和质量上还不能完全满足观众的需要，它的观众还远不及旧戏观众多，但它已经受到了广大观众的欢迎，成为戏曲活动的主导力量。

在艺人的团结和教育方面，北京、天津、上海、南京、武汉、重庆等地均举办了艺人讲习班，或艺人学校一期至三期，据估计，参加学习的艺人约有五万人。

由于艺人在新的国家中地位的提高与他们思想上的进步，艺人积极参加了各种社会政治的活动。凡劳军，救济灾荒，失业，劝募公债、寒衣，拥护中苏友好同盟互助条约，响应和平签名等等，各地艺人都踊跃参加，特别是目前的抗美援朝运动，更争先恐后，风起云涌地热烈响应。

这一些显著的成绩，固由于各地工作同志努力得来，也由广大艺人觉悟程度普遍提高，故能自愿自动地为祖国、为人民贡献自己的力量。

但这些成就各地还不平衡。关于戏曲改革的方针，中央文化部还未发布正式的指示，各地对戏曲改革工作的认识和执行上就不免发生偏差，最突出的是表现在禁戏问题上，好些地方对禁戏漫无标准，多有过左偏向，或因禁戏过多，使艺人生活困难，或因强迫命令，引起群众的不满。另一方面，有的地方，又发生了对旧戏中不良内容不加改革，完全放任自流的现象。在修改与创作剧本方面，虽然产生了不少新的优秀之作，但亦有许多剧本是公式主义的，反历史主义的，因而不能达到正确的教育群众与为群众爱好的效果。

由于以上的情况，我们预备在这次大会上明确以下关于戏剧改革工作的几个方针性的问题：

一、戏曲审定问题

戏曲审查的主要目的在于从新民主主义的民族的、科学的、人民大众的立场评价旧戏曲，辨别其对人民的利或害以为褒贬取舍。对于能发扬新爱国主义精神，与革命的英雄主义，有助于反抗侵略、保卫和平、提倡人类正义、反抗压迫、争取民主自由的戏曲应予以特

别表扬、推广。对旧有戏曲中的不良内容,各地文教主管机关,应与艺人合作进行修改,一般地应尽量消除其中毒素而保留其原剧目,不要轻易采取禁演、停演的办法。在审查旧戏曲时应注意迷信与神话的区别,因不少的神话都是古代人民对于自然现象之天真幻想,或对旧社会的抗议和对理想世界的追求。这种神话是对新社会不但无害而且有益的。只有写阴曹地狱循环报应来恐吓人民那才是有害的。其次是区别恋爱和淫乱。写男女相爱悦的戏,例如通过男女关系揭破封建压迫的《西厢记》等是不应当反对的,只有故意把这些戏演成淫亵下流,迎合观众低级趣味,才是应当反对的。因为那样客观上反而散播了封建毒素,模糊了观众对男女问题的健康认识。舞台上许多侮辱与毒害劳动人民的,极端丑恶、猥亵、野蛮、恐怖的表演,例如小脚、酷刑等,必须坚决地革除。这里有着剧本审查与演出形象审查的结合问题。

各地文教机关对剧场上演节目应有严密注意,对于戏曲的不良内容虽不应过于性急,但也不应拖延不改。必须与艺人紧密合作,从剧本到演出都跟他们共同审查、修改。由于通过了戏曲界自己来决定,我们审定的"定本"必定更有权威,更便于演出。其确有重要毒害而难于修改的旧剧本应请示中央文化部作最后决定,不得任意处理。禁演旧剧目须报告中央文化部批准后方准实施。已放行的剧目不得任意留难。

二、戏曲修改与创作问题

我们对戏曲改革系以修改旧剧本及其演出形象竭力保存其原剧目为主,不采全部否定或放任自流的办法。因作为爱祖国、爱人民的新中国人必须爱我们祖宗传下来而被人民喜好的文化遗产。独创性极强的中国旧剧形式正是此种宝贵遗产之一。某些人把旧剧简单地当作封建时代为帝王、贵族、豪绅、地主服务的东西一概加以否定,而主张所谓"全盘欧化"。这正是今天美帝所提倡的资产阶级世界主义所要求的,他们正是要夺去我们的民族自尊心、自信心,让我们从精神上向企图独霸世界的美帝屈服。应该知道封建时代不止有帝王、贵族、豪绅、地主,还有劳动人民。一切艺术如同一切其他文化一样,正是人民的智慧和劳动的积累,在封建统治下它自不免蒙受封建主义的影响,但仍可以从其中听到人民的伟大脉搏。列宁说过的:"每一时代的民族文化中都有民主主义、社会主义的成分,哪怕这种成分是不发展的。因为每一时代、每一民族只要有劳动群众与被剥削群众存在,他们的生活条件必然产生民主主义的、社会主义的思想,至少是民主主义的社会主义的萌芽思想。"(见列宁《论艺术与文化》)因此我们民族文化遗产的聪明的继承者"必须将古代封建统治阶级的一切腐巧的东西和古代优秀的民间文化即多少带有民主性与革命性的东西区别开来"。而"剔除其封建性的糟粕,吸收其民主性的精华"(看毛主席《新民主主义论》第十五节)。这就是批判地接受遗产,也就是发扬民族新文化的必要条件。第一次文代大会时周总理回答关于旧文艺的问题时说得好:"旧文艺里的一切坏的部分,一切不适合于人民

利益人民要求的部分，比如宣传封建思想和其他反革命思想的东西，就应该加以消灭；另外有一些合理的，可以发展的东西，就会慢慢地提高、进步，逐渐变成新文艺的组成部分。”如今我们处理旧戏曲遗产而以修改为主。不只是一时的“利用”，“利用”之后便予以弃置的问题，而是一个文化上继往开来的问题。我们要使旧形式迅速为人民服务，就在这一服务中使它慢慢提高、进步。我们的修改系从内容逐渐及于形式。修改便是“批判”，也便是一种“创作”。不要把修改与创作完全对立地看，其实，好的修改也就是创作。把旧的火车头加以修改而使它重新为人民服务的人既被尊为劳动英雄；把旧戏曲修改得完全符合人民需要，取得新的艺术生命，那不是创作是什么？当然，我们也要组织大量创作，特别是像评戏、楚剧、越剧、沪剧等那些新起的剧种，自不能不以新剧本为主要营养。

我们修改旧剧的步骤，首先是进行最必要的消毒，即抛弃其有害于人民的腐朽的、落后的部分，如鼓吹奴才思想的，残酷、恐怖、野蛮、落后的部分，而保存和吸取其有利于人民的健康的、进步的部分，作为优秀传统继承下来，并在新民主主义的基础上加以发展。这样，旧的民族戏剧艺术就变成新的人民戏曲，成为新文艺的重要组成部分。

中国旧剧形式一般认为较适宜于表现历史的故事。全部旧剧目以京剧为例，据十年前的不完全的统计，最多的是三国戏，凡二十三种；其次东周列国的戏二十一种；水浒戏二十种；北宋杨家将十八种；三侠五义十三种；施公案十三种；征东十二种；五代残唐十一种；说岳十一种；飞龙传十种；红楼梦九种；东汉九种；封神榜九种；英烈传九种；彭公案八种；西汉七种；今古奇观六种；西游八种；聊斋五种。的确，旧剧把中国民族的历史通俗化了，但很大的部分把它歪曲了，颠倒了。这就是毛主席说的：“历史是人民创造的，但在旧舞台上人民却成了渣滓，由老爷、太太、少爷、小姐统治着舞台。”我们今天的任务便是要从过去封建统治阶级蒙蔽歪曲之下，恢复历史的本来面目，找到历史舞台上真正的主人。用历史唯物主义的观点反映历史真实、传达历史教训、表扬历史上英雄人物在当时历史条件下所具有的进步性、人民性和高尚民族品质，以教育和鼓舞后代儿女。但不应生硬地将历史人物现代化，更不应将历史上自发的农民战争的事迹与现代人民革命斗争的事迹作不适当的对比，因为过去历史上不可能有无产阶级、共产党、毛主席。

我们对于历史人物应当采取历史主义的看法。不管他是帝王将相、文武官员、文人学士……只要他的行动在当时历史阶段，符合人民的最高利益，我们将同样予以表扬。我们祖先中有这样多对人民，民族有益的丰功伟绩、奇节至勇、潜德幽光，是足以增加我们民族的自信心、自尊心的。但这种表扬应恰如其分，不能将封建阶级“理想化”。我们说把历史还给历史，也不是为历史而历史。我们表现历史现实为的是教育、鼓舞后代儿女。历史剧与当前现实斗争之间，必有有机联系，譬如江河万古巨流不可截断，不能孤立。

因而许多人习惯于称“现代剧”为“现实剧”以与“历史剧”相对，是不恰当的。好的历史剧和好的现代剧一样都表现的是现实内容。不好的现代剧尽管是时装，但可以是不现实

的。

民间传说一类的东西常有一种不易模仿而容易破坏的人类幼年时代的美，修改此类剧本也应注意，不要轻易加以破坏。

处理历史题材之外，人民要求我们作家演员多处理反映当前现实的题材，以表现现代人民的斗争生活与伟大创造，刻画现代人民英雄人物的生动形象与精神气派。各地应经常组织与推动此类创作。

再则新京剧、新地方戏一般都系长篇，各地小剧团不易演出，影响不易普遍。应该多写短小精悍的富有战斗性的剧本，以便各地各种剧团班社随时都可以演出。

三、戏改重点问题

这里我们特别提到戏改重点问题。

一九四八年十一月十三日《人民日报》上发表的《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》专论中曾有这样的话：

"……在修改对象上除了京剧以外应当特别着重地方戏的改革。各种地方戏的剧目是很多的，应当有计划有组织地加以搜集。这些戏许多是口头传授的，保留在民间艺人的脑子里，应当把它们记录下来，加以研究、审定与修改。这部分遗产的发掘，对于改革与建设中国民族的新歌剧将是极为珍贵的。"

实在的，全国各地乡土艺术中还埋藏着中国民族丰富的生活象征和无限天才与智慧！对日抗战中，我们遍历东南、西南各地，每见同一剧本在各地演出，而方式风格皆不相同。随着人民政权的普遍建立，我们不能再让这些文化宝藏埋没散失，不加发扬。这是时候了！我们除了继续改革京剧外，更应该把改革重点置于地方戏，有组织有计划地进行全国地方戏曲以及各少数民族萌芽状态的戏曲的普遍改革，争取全国各种戏曲艺术的"百花齐放"！

这里必须指出：地方戏有两个范畴，一是地方大戏，像秦腔、徽调、汉剧、川剧、湘剧、滇剧、绍兴大班等，十行脚色比较完全，着重老生、青衣、丑、净等，一般搬演历史故事，大抵继承昆弋的传统，成为京剧的前身。一是民间小戏，如今日流行的评戏(蹦蹦)、越剧(的笃班)、沪剧(申滩)、楚剧(湖北花鼓戏，湖南花鼓戏也称楚剧)、云南花灯戏等，脚色主要是小生、小旦、小丑，所谓"三小"，曲调简单，一般只演家庭故事，社会杂相，尤其男女情爱等。以前被士大夫称为"花鼓淫戏"，多在夜间山野里演出。在北方如评戏，江南如越剧、沪剧，华中如楚剧等，近年皆突飞猛进，成为大戏。地方大戏如汉剧、川剧等，剧本与京剧大部分相同，程式化的演出法也相同。但究因散在各地，宫廷化的程度不深，又与乡土艺术结合，还保存较多人民的因素。如地方戏以小丑扮皇帝，时常把封建统治者的荒淫无耻，讽刺得淋漓尽致，在京剧里却不多见。"八大拿"这一类镇压民间叛乱的戏，地方戏里也没有。又如湘剧《闹江》、《杀惜》等戏，多能表现地方人民的强硬性格，川剧《秋江》写川江的滩和水，以

及舟子们的劳动生活，都极为真切。又如地方戏对人物故事的更合理的处置，如秦腔《庆顶珠》对萧恩、玉枝（桂英），川剧《倒探》对杨四郎。再如同一《哑子背疯》，滇戏与川湘戏皆各有其特色。因而深入发掘地方戏及民间戏里更丰富的人民的成分，和比较生动朴素的表现形式与发展戏剧教育、推进剧艺改革是十分必要的。

这里也必须指出，戏曲艺术是不断发展的，民间小戏在发展过程中它必然向大戏学习，尽量吸取其长处以壮大自己。壮大以后，原来只演恋爱故事、社会杂相的，后来也演起大本历史戏来了。

中国各种不同的地方歌舞剧的发展有其大体相同的径路，而且相互影响，这就决定了中国民族戏曲的共同的特色。不注意中国戏曲的发展径路及其相互影响，而把京剧和地方戏完全对立地看，也是不恰当的。

广大地方戏发展不平衡，有的还不免十分原始粗糙，有待于国家有计划地统一地促进其丰富、提高。

我们现在决定这样做：(1)各地戏改工作以对于当地群众影响最大的剧种为主要改革对象。(2)各地文教机关，戏曲改进机构，应多请当地戏曲界耆宿及重要演员参加，共同领导改进工作。并在可能条件下筹设地方戏曲学校，以培养后一代演员和戏改干部。(3)广泛搜集记录并刊行地方戏民间戏剧本，以供研究改进。(4)每年举行全国戏曲竞赛公演，展览地方戏及各民族戏剧改进成绩，奖励其优秀作品与演出，指导其发展方向。

四、艺人团结学习问题

全国广大的职业艺人是有广大群众基础的文艺工作者，也是劳动人民的一部分。如像古希腊的艺人系奴隶出身一样，在旧中国也只有穷孩子才去学习戏曲。虽则他们实际是民族戏曲文化的担当者，但因艺人们既多是"幼而失学"，戏曲事业又被封建统治者视为"小道"、"贱业"，任何名艺人的一生都是受侮辱、受损害的一生。如今随着人民的解放，新中国的建立，艺人们翻身了，地位提高了，昨天的"高台教化"今天成为"以艺术教育人民的教师"，对于这些人民的教师们，应当如何尊重他们！尊师所以重道，国家既将通过艺人们生动活泼的艺术，去提高广大人民政治觉悟，鼓舞劳动与战斗热情，怎么能不尊重他们呢？他们的艺术是人民喜闻乐见的，人民热爱他们，需要他们。我们若不尊重他们，甚或重复旧社会对艺人的态度，那便是不尊重人民。古人说："民之所好，好之"。不尊重艺人，团结艺人，便是反人民之所好，便是脱离人民。另一方面，就艺人们说，地位是提高了，责任便也加重了。以前的那一点本领不能应付今天的新局面。全国土改以后社会基础变了，观众、听众的质也变了，思想，趣味和以前不同了。他们以一种高尚、严肃的精神来到剧场，来到茶社，他们对表演者和他们的材料有了进一步的要求。你的艺术不能满足他们，或是你的艺术内容有了偏差，他们会向你提意见。因而担当这个"人民教师"的责任便不是太容易的了。怎么办呢？用毛主席的话，"只有做群众的学生，才能做群众的先生。"因而加紧学习必要的文

化，学习马列主义和毛泽东思想，提高业务到有益于人民的程度是十分必要的了。

早在一九四四年毛主席便教我们组成“新形式与旧形式的统一战线”，并教我们把统一战线的两大原则：团结与批评，或教育改造，运用在这一方面。他说：“投降旧形式是错误的，排挤鄙弃也是错误的。我们的任务是联合一切可有的旧形式、旧艺人而帮助感化与改造他们，为了改造他们，就须先要团结他们。”（见毛主席《关于文化运动方针的指示》）在第一次全国文代大会时，周总理更引申毛主席的话而有这样的指示：“旧社会对于旧文艺的态度是又爱好，又侮辱。他们爱好旧内容旧形式的艺术，但是他们又瞧不起旧艺人，总是侮辱他们。现在是新社会、新时代了，我们应当尊重一切受群众爱好的旧艺人，尊重他们方能改造他们。”

尊重便是团结问题、统一战线问题。改造便是批评，教育问题。这不是降低我们艺人，恰恰是提高我们艺人。一年来，全国各重要城市，以讲习班、文化识字班、艺人学校、戏曲座谈会、竞赛公演等方式进行了艺人的教育。这样的教育要继续不断地办，坚苦卓绝地办。我们应当通过团结、教育，增加广大艺人对国家的感情，唤起他们爱国心和对新社会的责任心，使他们感到他们个人的前途与人民共和国的前途是如此紧密联系着：国家前途光明，他们前途也便光明，因而更紧密地把他们的艺术和当前现实结合，为祖国胜利建国与世界持久和平服务！

艺人的教育改造对于艺人政治觉悟的提高，生活作风的改变，宿命思想的消灭，团结友爱精神的唤起，自动编改剧本能力的培养，新的演剧制度的建立等已经有了初步收获。但无可讳言的还存在一些缺点，如对教育布置计划和教学方法还不完全适合艺人需要。今后应该加以改进，务使广大艺人部队都成为毛主席的好学生和革命的戏曲战士！各地艺人自经学习，有的已成为光荣的共产党员和新民主主义青年团员（如东北艺人中党、团员达二百〇五人，其他北京、天津、武汉、上海、济南各地都有许多艺人入团入党）。有的成为戏曲干部；有的参加人民解放军，上海有艺人三名参加援朝志愿军；有的参加土改。这都说明戏曲工作者已朝着毛主席所指示的文艺为工农兵服务的方向迈进。也只有坚持这个正确的方向，戏改工作才会获得决定性的成就，才会使中国戏曲脱胎换骨，成为真正人民需要的艺术。

保证戏改事业的有效完成必须展开毛主席指示的“新形式与旧形式的统一战线”。也就是新文学戏剧工作者与艺人们进一步的团结合作。旧戏曲改革与新歌剧创造不必完全看成一事，但至少是互相紧密关联的。新歌剧的创造即必须与人民歌剧传统相结合，相衔接，如现行新歌剧多从旧秧歌剧蜕变而来，也就是一种旧形式改造与发展过程。旧戏曲改革事业的成败直接影响“人民新戏曲”时代的是否早日到来。我们应当唤起广大新文艺工作者对戏改事业的应有重视和加深了解。两者的互相学习，合作，会保证戏改主要具体问题：如剧本修改与创作问题，戏剧音乐与舞台艺术改进问题等的顺利解决。由于这样的合作会渐次消除“新”与“旧”之间的界限与隔膜。各地戏改机构正是要负责经常策动此种团

结合作。我们提议以后废止“旧艺人”这样的称呼，而只称“艺人”“戏曲工作者”，因为旧艺人一经改造，接受了新人生观，以其艺术为人民服务，他便成为“新艺人”了。正如内容与形式都经过改造的旧戏曲已属于“新文艺”的范畴一样。

在毛主席文艺思想的指导与人民政府文教主管机关的统一领导之下，依靠新旧文艺工作者的通力合作与广大艺人的自觉，中国旧有戏曲的改革与中国新歌舞剧的改造的巨大历史任务必将顺利地完成。

引1951年1月21日《人民日报》

中央文化部戏曲改进局
复函谈有关戏改政策的三个问题（摘录）

东北文化部戏曲改进处负责同志：

接一月十二日东北文戏字第二十四号来文，所询几项问题，简复如下：

（中略）

（二）中国戏曲种类极为丰富多样，应普遍的加以采用，改造成多种戏曲艺术形式的“百花齐放”。地方戏尤其是民间小戏，形式简单活泼，容易反映现代生活，并且也容易为群众接受，应特别加以重视，今后各地戏改工作，应以对当地群众影响最大的剧种为主要改革对象。以东北区来说，自应以改革评戏为重点。

（三）戏曲改进工作究竟应该着重表现现代生活还是在表现历史生活，这是应该就各剧种的本身形式来决定的。如上所述，有些地方戏，特别是民间小戏，以其形式尚未十分程式化，易于表现现代生活，自然应尽量运用它来反映当前现实。至于有些大型的地方剧，如昆曲、京剧、川剧、秦腔、汉剧等，由于它们的演出方法已臻于程式化，有的程式化甚至已到了凝固的程度，就更宜于表演历史故事。这一类的地方剧，在他们的舞台动作和音乐还未能改进到可以恰切地表现现代的生活节奏的时候，要表现现代的生活故事是有一定的局限性的，因此，我们很难笼统地说戏曲改进究竟应该表现现代生活还是表现历史生活。

（四）以京剧形式来表现现代生活，过去曾经有人做过不少试验，未见十分成功。我们以为主要的原因在于音乐的限制。目前京剧的乐曲还是根据农业社会的生活节奏和方式制成的，因此，它更适于表现封建社会的生活，拿它们来表现现代人的生活和情绪，就觉有些格格不入。如何使这表现社会的生活节奏的旧音乐能为新的现实内容服务，我们以为可以作为今天改进京剧的一个方向来提出。

此致

东北人民政府文化部戏曲改进处

中央文化部戏曲改进局

附：

东北文化部戏曲改进处原函

中央戏曲改进局：

东北戏改干部对全国戏曲工作会议的文件已进行了学习，现急需往下传达，目前还有几个迫待明确解决的问题。希指示。

（中略）

（二）讲“百花齐放”问题时是否要明确提出以地方戏（包括民间小戏）为重点？

（三）戏曲改进工作中，从总的方面来讲，是着重表现现代生活，还是表现历史生活呢？强调哪一方面，要不要明确提出？

（四）京剧表现现代生活，是当作改进京剧的方向来提，还是作为改进京剧的附带的工作来提呢？

这几个问题，是否需明确传达？希早予指示，以便及时传达下去。谨呈敬礼！

东北人民政府文化部戏曲改进处

一九五一年一月十二日

引《戏剧工作文献资料汇编》

文化部一九五〇年全国文化艺术工作报告与一九五一年计划要点（摘要）

（一九五一年四月二十日政务院第八十一次政务会议批准）

一九五〇年全国文化艺术工作情况

（一）（略）

（二）戏曲改革工作

旧戏曲有悠久传统，现有剧目在数千种以上，大小剧种近百种，全国戏曲艺人约20万人，旧戏曲观众全国每日在百万人左右。旧戏曲与广大人民的生活有如此密切的联系，因此戏曲改革工作也是文化艺术工作的重点之一。

一年多来，各地戏曲改革工作已获得初步成绩；新编戏曲为数不少，若干作品已证明为群众所欢迎。这一事实，大大地鼓励了广大艺人改革旧有戏曲的信心和勇气。其中尤以地方戏的改革更为活跃。越剧、评剧在表现现代生活上均取得了成功的经验。要使戏曲改革工作广泛开展，必须获得广大艺人的自觉自愿的努力与合作，一九五〇年内，全国艺人中已有3万多人参加学习。经过学习，提高了他们的政治觉悟，加强了团结友爱，并使他们初步获得了文艺为人民服务的观点。

但各地的戏曲改革工作中，也曾发生过一些偏差和缺点。这表现在两个方面：一方面对于旧戏曲缺乏一定的审查标准与积极的改进方案，而单纯地采取禁演的办法，以致禁戏过多，在有些地区，在一个时期里，造成艺人们的生活困难，同时也引起了群众的不满；另一方面有的地方则又对旧戏曲采取放任自流的态度，没有积极地加以领导。此外，在戏曲的修改与创作方面，虽然有了若干成就，但也有不少作品是反历史主义的、公式主义的，这些作品不是按历史唯物主义的观点来反映历史真实，而是将历史人物"现代化"，将历史事迹与现代人民革命斗争的事迹作不适当的比拟。中央文化部在一九五〇年十一月下旬召开的全国戏曲工作会议，明确规定了以历史观点和爱国观点作为审查剧目的标准，旧有戏曲中一切有重要毒害的内容，及表演形式上一切野蛮、恐怖、残酷、猥亵、奴化的成分，必须坚决加以改革；存在于编改剧本工作中的反历史主义的、公式主义的倾向，必须加以纠正。会议鼓励中国现有各种戏曲形式的自由竞赛，而以对当地群众影响最大的剧种为主要改革与发展对象。会议并规定今后戏曲改革工作，应统一由各地文教主管机关领导。凡对人民有重大毒害、必须禁演的戏曲，则应统一由中央文化部处理。

（三）、（四）、（五）、（六）、（七）、（八）略

一九五一年工作计划要点

一、（略）

二、加强戏曲改革工作

（一）中央与有条件的大行政区建立戏曲研究院。在各省省会、各大城市建立至少一个公营或公私合营或私营公助的剧场与剧团，按期订立戏曲节目的上演计划，逐步改革其内部管理制度，作为推进当地戏曲改革工作的据点。加强与改进全国戏曲剧场的管理，争取在两年内，做到在各省省会及大城市中新的或经过修改的戏曲剧目与原有优良剧目的演出占完全优势。

（二）审定与修改旧有京剧本 50 种，评剧、越剧及其他地方戏剧本各 30 种（由中央文化部与各该剧种最流行地区的当地文化主管机关分工合作）。审定本由中央文化部加以刊行，推行全国。搜集、整理、研究各地民间戏剧、音乐材料，加以录音或刊印。

（三）组织新戏剧工作者与戏曲艺人合作，创作新的戏曲剧本。做到每一流行剧种，一年中至少产生一个或两个比较成功的剧本。

（四）继续举办艺人的训练教育工作，争取在两年内做到全国各地主要戏曲艺人都受到一定时间的训练。

三、四、五、六、七、八、九、十、十一略

引《文化工作文件资料汇编》（一）

中央人民政府政务院
关于戏曲改革工作的指示

人民戏曲是以民主精神与爱国精神教育广大人民的重要武器。我国戏曲遗产极为丰富，和人民有密切的联系，继承这种遗产，加以发扬光大，是十分必要的。但这种遗产中许多部分曾被封建统治者用作麻醉毒害人民的工具，因此必须分别好坏加以取舍，并在新的基础上加以改造、发展，才能符合国家与人民的利益。

一年多以来，各地戏曲改革工作已获得显著成绩。新戏曲已大量出现，并受到了广大群众的欢迎；许多艺人学得了新的知识与新的观点，成为戏曲改革运动的骨干。但在工作中亦存在若干缺点，最主要的是审定剧目缺乏统一标准，与编改剧本工作中还有某些反历史主义的、公式主义的倾向。中央人民政府文化部在一九五〇年十一月所召集的全国戏曲工作会议，检讨了各地戏曲改革工作的情况，并提出了今后工作的方针。政务院在听取文化部关于这一会议的报告以后，特作如下指示：

一、戏曲应以发扬人民新的爱国主义精神，鼓舞人民在革命斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务。凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广，反之，凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐怖或猥亵淫毒行为，丑化与侮辱劳动人民的戏曲应加以反对。各地文教机关必须根据上述标准对上演剧目负责进行审查，不应放任自流，而应采取积极改革的方针。进行改革主要地应当依靠广大艺人的通力合作，依靠他们共同审定、修改与编写剧本，并依靠报纸刊物适当地展开戏曲批评，一般地不应当依靠行政命令与禁演的办法。对人民有重要毒害的戏曲必须禁演者，应由中央文化部统一处理，各地不得擅自禁演。

二、目前戏曲改革工作应以主要力量审定流行最广的旧有剧目，对其中的不良内容和不良表演方法进行必要的和适当的修改。必须革除有重要毒害的思想内容，并应在表演方法上，删除各种野蛮的、恐怖的、猥亵的、奴化的、侮辱自己民族的、反爱国主义的成分。对旧有的或经过修改的好的剧目，应作为民族传统的剧目加以肯定，并继续发扬其中一切健康、进步、美丽的因素。在修改旧有剧本时，应注意不违背历史的真实与对人民的教育的效果。

戏曲改革是改革旧有社会文化事业中的一项严重任务，不可避免地将要遭遇许多复杂的问题，因此，戏曲改革工作必须有步骤地进行。一般地说，应当由最容易着手和最容易获得多数艺人同意的范围开始，然后逐步推广。必须防止在戏曲改革工作上的急躁情绪，和由此而来的粗暴手段。

三、中国戏曲种类极为丰富，应普遍地加以采用、改造与发展，鼓励各种戏曲形式的自由竞赛，促成戏曲艺术的"百花齐放"。地方戏尤其是民间小戏，形式较简单活泼，容易反映现代生活，并且也容易为群众接受，应特别加以重视。今后各地戏曲改进工作应以对当地群众影响最大的剧种为主要改革与发展对象。为此，应广泛搜集、记录、刊行地方戏、民间小戏的新旧剧本，以供研究改进。在可能条件下，每年应举行全国戏曲竞赛公演一次，展览各剧种改进成绩，奖励其优秀作品与演出，以指导其发展。

中国曲艺形式、如大鼓、说书等，简单而又富于表现力，极便于迅速反映现实，应当予以重视。除应大量创作曲艺新词外，对许多为人民所熟悉的历史故事与优美的民间传说的唱本，亦应加以改造采用。

四、戏曲艺人在娱乐与教育人民的事业上负有重大责任，应在政治、文化及业务上加强学习，提高自己。各地文教机关应认真地举办艺人教育并注意从艺人中培养戏曲改革工作的干部。农村中流动的职业旧戏班社，不能集中训练者，可派戏曲改革工作干部至各班社轮流进行教育，并按照可能与需要帮助其排演新剧目。

新文艺工作者应积极参加戏曲改革的工作，与戏曲艺人互相学习、密切合作，共同修改与编写剧本、改进戏曲音乐与舞台艺术。

五、旧戏班社中的某些不合理制度，如旧徒弟制、养女制、"经励科"制度等，严重地侵害人权与艺人福利，应有步骤地加以改革，这种改革必须主要依靠艺人群众的自觉自愿。

六、戏曲工作应统一由各地文教主管机关领导。各省市应以条件较好的旧有剧团、剧场为基础，在企业化的原则下，采取公营、公私合营或私营公助的方式、建立示范性的剧团、剧场，有计划地、经常地演出新剧目，改进剧场管理，作为推进当地戏曲改革工作的据点。

总理　周恩来

一九五一年五月五日

引1951年5月7日《人民日报》

重视戏曲改革工作

——《人民日报》社论

今天本报发表了中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示。这个指示，对全国戏曲改革工作的推进，必将发生重大的作用。

毛主席在《新民主主义论》中说："中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。因此清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新

文化提高民族自信心的必要条件。”中国的旧戏曲，正是中国人民在长期封建社会中所创造灿烂文化的重要部分之一。由于它是人民的创造，就必然表现出中国人民勤劳、勇敢、智慧、善良的性格，他们为要摆脱被压迫被奴役的状态所进行的各式各样的正义斗争，以及他们对自由、幸福、合理的生活的渴望，因而它就有了民主性。这就是它的精华部分。另一方面又由于它是封建社会的产物，不能不蒙受封建思想的影响，不能不常常地被封建统治者加以各种歪曲，用作麻醉毒害人民的工具，因而它就有了封建性，这就是它的糟粕部分。今天的戏曲改革工作，就是要作一番科学的清理工作，剔除糟粕，吸收精华，并把精华部分发扬光大，这样就会“推陈出新”，就会把民族旧戏曲变成为民族新戏曲，这是整个文化艺术工作中的一项极其重要的历史性的任务。

我国戏曲遗产极为丰富，和广大人民有密切的联系，每天影响着千千万万人民的精神生活。因此对于旧的戏曲，就不能采取放任自流的态度，而必须采取积极改革的方针。我们既反对拖延不改，也反对粗暴的改革。改革既然牵涉到对待民族文化遗产的问题，那么对自己民族文化遗产必须爱护、尊重，分别好坏加以取舍，而不能采取一概否定的态度。改革既然牵涉到数十万戏曲艺人的生活，必须认识艺人是劳动人民的一部分，他们中间虽有不少人沾染了旧社会的习气，但就他们的实际社会地位来说，他们是在旧社会中被侮辱被歧视的精神劳动者，必须爱护、尊重他们，团结与教育他们，他们是能够而且愿意进步的，不能对他们采取轻视和排斥的态度。改革既然牵涉到千百万人民的爱好，人民有理由喜爱自己民族传统的艺术，而且他们的政治觉悟一经提高，他们就立刻具有辨别的能力，鄙弃封建旧内容而欢迎新内容的戏曲。对人民的爱好、趣味和欣赏习惯，必须尊重，不能任意加以抹煞。因此，戏曲改革工作，必须依靠对广大艺人教育与合作，依据以新的戏曲逐渐代替旧戏曲的自由竞赛，换句话说，就是依靠思想斗争的方法，一般地不应依靠行政命令与禁演的方法。这就是为什么在禁戏问题上我们要采取慎重态度的理由。

戏曲改革的中心环节是依靠与广大艺人合作，共同审定修改与编写剧本。对旧有戏曲必须以新的爱国主义精神和正确的历史的与艺术的观点重新加以评价和审定。旧有戏曲大部分取材于历史故事和民间传说，在民间传说中，包含有一部分优秀的神话，它们以丰富的想象和美丽的形象表现了人民对压迫者的反抗斗争与对于理想生活的追求。《白蛇传》、《梁山伯祝英台》、《天河配》、《孙悟空大闹天宫》等，就是这一类优秀的传说与神话，应当与提倡迷信的剧本区别开来，加以保存与珍视。对旧有戏曲中一切好的剧目均应作为民族传统剧目加以肯定，并继续发挥其中一切积极的因素。当然旧戏曲有许多地方颠倒或歪曲了历史的真实，侮辱了劳动人民，也就是侮辱了自己的民族，这些地方必须坚决地加以修改。在修改时又必须注意：对历史事件和人物应根据当时的历史条件予以估价，即不应强使古人有今人的思想，做今人的事；更不应将历史事迹与今天人民的革命斗争作不适当的比拟。如果那样，就是违反历史的，不正确的。

与修改剧本同时，对舞台形象上一切野蛮恐怖的、猥亵的、奴化的、恶劣的表演，也必须坚决地加以革除。这种表演是侮辱自己民族的，违反爱国主义的。

由于中国历史悠久，国土广大，戏曲种类极为丰富多样，全国大小剧种约在百种左右，各种地方戏都带有各地方的语言、音乐和风俗的特点，千百年来全国各地人民的创造，大大丰富了中国民族的戏剧遗产。对如此众多的地方戏、民间小戏和曲艺，应普遍地加以发掘、采用、改造与发展。地方戏尤其是民间小戏，形式比较简单活泼，容易改造发展，容易反映现代生活，也容易为群众接受，应特别加以重视。戏曲工作者，应充分地利用这些形式来创造表现现代人民的生活和斗争的剧本。一年多来京剧和其他各种地方戏都作了许多改革的努力，是有成绩的。经验证明，凡是勇于革新、勇于创造，勇于随着观众的进步而进步的剧种，一定受到观众的欢迎，其本身的艺术生命，也得到新的发展。在艺术形式上，我们的方针，不是特别扶植一种形式而反对另一种形式，而是如政务院指示所指出的："鼓励各种戏曲形式的自由竞赛，促成戏曲艺术的'百花齐放'。"这正是鼓励各种戏曲形式的革新与创造方面的自由竞赛。但戏曲改革工作又必须是有重点的。指示规定："戏曲改进工作应以对当地群众影响最大的剧种为主要改革和发展对象。"这是完全符合人民群众的需要与戏剧艺术发展的规律的。全国多种多样的戏曲形式"百花齐放"的结果，将使我们看到新歌剧艺术的壮丽的前途，看到我们民族艺术大花园中万紫千红的远景。

一年多以来，全国各地戏曲艺人经过学习，提高了政治觉悟，积极地参加了戏曲改革事业及各种社会政治活动。艺人的社会地位与解放以前完全不同了。他们受到了国家和人民的尊重。他们在娱乐与教育人民的事业上所负的责任也就更大了，必须在政治、文化、业务各方面更进一步提高自己。各级文教主管机关应重视戏曲改革的工作，并在政治上思想上切实地加以领导，使中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示一一付诸实施。在人民政府领导之下，新文艺工作者和戏曲艺人应团结起来，为戏曲艺术的"百花齐放"、"推陈出新"而共同奋斗！

引1951年5月7日《人民日报》

中央文化部通令停演《大劈棺》

查《大劈棺》一剧，系反对夫死改嫁，含有严重封建毒素和迷信、色情、野蛮形象的剧本，本部业已通令中国戏曲研究院将该剧加以修改。在未改好前，全国各地，均应暂予停演，并组织戏曲界艺人修改。修改本应送部审核，以求允当。特此通令遵照并转知所属文教机构遵照执行为要。

一九五一年六月七日

引《戏剧工作文献资料汇编》

中央文化部禁演京剧《全部钟馗》，昆曲《嫁妹》应予保留

你局一九五一年五月十日文改(51)字第一九三〇号呈请禁演《钟馗》一剧已悉。查京剧《全部钟馗》，其思想内容，为宣传封建道德与迷信，并在演出上具有恐怖形象，确对人民有害无益；现既未改好，可予禁演。惟昆曲《嫁妹》，其中毒素较少，且富有舞蹈因素，不宜与京剧《全部种馗》同样处理，应予保留，其内容有不恰当之处，可酌加修改。特此批复，望即遵照。

按：此文系批复上海市文化局，并抄送全国各大行政区

一九五一年七月十二日

《戏剧工作文献资料汇编》

关于澄清舞台形象

——答文汇报记者谢蔚明先生

马少波

承问各点，兹就个人对中央政策初步的体会，简复于下。如有缺误，望予指正。

一、澄清舞台形象的政治意义

这一问题，在中央是和修正戏曲内容同时提到爱国主义的最高原则来认识的。因为内容与形式，是不可分的。旧戏曲的内容以及表演方法上有它的优秀的一面，也有它的落后的一面，在落后方面所存在的各种野蛮的、恐怖的、猥亵的、奴化的、侮辱自己民族的、反爱国主义的成分，就是说这一切丑恶的舞台形象，和我们五万万已经站起来了的英勇的勤劳的有着高度智慧的伟大的中国人民实在是极不相称。正如周扬同志所指示的："中国人民是尊重自己的民族的，尤其就今天在世界革命中的地位说来，更应自爱自重。戏曲表演，凡是伤害我们民族自尊心、自信心和爱国主义思想的，这一些腐朽落后的东西，必须下决心改掉！我们的祖先在历史上创造了许多的英雄业绩，自然也作了一些愚蠢的事。我们是好子孙，对于前者则应采取表扬的态度，以鼓舞后代儿女；对于后者则应采取遮丑的态度，不必再反来复去地张扬丑事，更不应把这些丑事加以发展，因为这只是历史的沉淀，不是中华民族的基本特点。"(见一九五〇年十二月九日在全国戏曲工作会议上的讲话。)

因此，改进戏曲必须在不违背历史的真实而对人民有其教育效果的原则下，从内容到

形式删除其落后成分，继续发扬其中一切健康、进步、美丽的因素。发展中国人民爱国主义的新戏曲，就必须从内容到形式、到形象，彻底地改变旧的舞台面貌，出现新的舞台面貌，这才是正确的完整的工作态度。

过去有人对于“先内容后形式”的指示有着错误的理解，这是一种机械的割裂的看法。内容与形式的统一性，是大家所熟知的，不必多说。“先内容后形式”的精神，在于指导我们着重于改革内容，分出轻重缓急，不要本末倒置。决不是说：只改内容不动形式；或者说：第一个五年计划专改内容，第二个五年计划专改形式。其实，对于“先内容后形式”也曾有过具体的注释，即是“先移起步来，形也就必然要跟着改变”。那么，什么是“先内容后形式”的精神与实质，不是十分明确了么！

关于澄清舞台形象，自去年全国戏曲工作会议之后，已引起全国戏曲界比较普遍的重视，不少的地区，不少的同志，以爱国主义的尺度，展开了这一问题的讨论，在讨论中大家的意见，也已渐趋一致，这是很必要，很有益的工作。这对于年来各地澄清舞台形象的改革实践，对于贯彻戏曲改革政策说来，有着很大的推动的作用。

二、废跷与身段的关系如何？

踩跷在舞台形象上是夸张地集中的表现生理的残废，表现民族的缺陷和丑恶，因此，从爱国主义的意义上说来，大家是一致认为应该废掉的。现在，同志们讨论的分歧点不在于此，而在于：

1. 舞蹈身段与跷工的关系。

2. 表现女性的“柔婉之美”的舞蹈，是何所指？怎样看法？应该肯定呢，还是否定。

以上问题承问及，试谈一下我个人的意见：

1. 由跷工所规定、所达到的身段美不美呢？应该肯定是不美的，正如我们看到缠足妇女的身段一样。身段的僵硬与否，在于演员对于角色性格感情的体会和腰腿手式的基本功夫，并不决定于跷工。我们常看到素无跷功的演员身段不减其美，而不少跷功训练有素的演员装跷行路，忸怩作态，身段实在是僵硬的庸俗的不堪言状！美的欣赏观点，有阶级的区别，自然在思想上也是一个“推陈出新”的过程。

旦脚的身段，大体是表现缠足妇女的；但是也不尽然，一般的说，装跷的如花旦、武旦，表现这种特点比较突出，不装跷的在今日的舞台上，除个别的保留的成分较多，一般的并不显著，说是表现天足也完全可以。我们戏曲实验学校在教学中演出中早已把过去花旦常用的“碎步”、“浪步”(花梆子)取消了，过去青衣出场、跑圆场的小步也早已改成了大步。在北京一般的舞台上，差不多也是这种情况，看起来自然得多，好看得多。这也没有什么奇怪，正如我们今天看妇女天足比缠足的好看，是同样的道理。

因此，必要的删除增益是应该的，是必要的；但是，如果把今日舞台上旦脚的身段，一

律网以"出之跷工"、"表现小脚"之罪，而予以全盘否定，则是错误的了。

2."柔婉之美"的尺度不一，目前似乎有各种解释：一为"弱不禁风"、"风摆杨柳"；一为女性之美的特点之一。如是前者，我也是像反对"不死不活"的林妹妹一样的予以反对的；如是后者，则有考虑的必要。"柔婉"的意思，在我们不应只是限于病态，局限于颓废和伤感的解释。这之间并不相等。新中国的女性，不是有其基本刚健的一面，也有其柔婉的一面么？问题是在于对于敌人呢，还是对于人民，对于朋友，对于自己。柔婉，可以作为温和活泼、舒展美丽理解，为什么非得解释成"不死不活" 不可呢？在舞台上表演历史的女性，更有其各种不同的类型，舞蹈艺术的表现方法也是各有千秋。公孙大娘的舞剑器固然应该肯定，《游园惊梦》的舞蹈艺术也不可一笔抹杀。正如我们对于崔承喜的刚健风的"乘风破浪 "是肯定的，对于她的柔美风的"狱中春香"也是肯定的；对于安圣姬刚健风的"骑兵"是肯定的，对于她脱胎于"天女散花"的柔美风的"绸舞"也是肯定的；对于苏联的红军舞是肯定的，对于苏联古典的芭蕾舞也是肯定的。即如最近参加世界青年联欢节表演的中国青年文艺工作团的节目，有极其英勇刚健的如"董存瑞"歌舞剧，不是也有具有"柔婉之美"的扑蝶舞么？在京剧中武旦的舞蹈如起霸、趟马、走边、开打等身段，是比较英勇矫健的，《抗金兵》、《扈家庄》等剧可为代表；但《游园》、《醉酒》之类的软线条的舞蹈也应该去芜存菁，其优点还应给以适当的估价和应有的重视。不然，是不符合政策精神的。因此，对于"柔婉之美"应首先明确解释，明确其何所指。不然，一直拉扯到窅娘"步生莲花"，李煜"柔婉"的亡国等等，则是离题太远；愈远，则愈不得要领，愈难解决问题。

三、如何澄清舞台形象？

为了发展爱国主义的精神，提高民族的自信心和自尊心，使得中国的旧舞台面貌变为新舞台面貌——清新而完美，那就不仅是修改内容、充实内容问题，与此血肉相连的形式问题、形象问题也必须紧跟着解决。

舞台上现存在垃圾实在太多：带有民族屈辱性的辫子，过多的表现奴才性格的跪拜，表现残酷野蛮的虐杀、酷刑、打屁股、打赤膊、擤鼻涕……表现迷信恐怖的阴曹地府厉魂恶鬼；它如淫亵下流的表演，低级取闹（抓哏）的表演，歪曲历史诬蔑现实的表演（古人有今人的思想言词），某些脸谱的过于丑化，检场人出场的古今杂乱，配演人员的松懈散漫，龙套化妆以至表演上的缺点等等，真是不胜枚举！这一切，必须坚决地改革，不然，想使中国戏曲的舞台面貌，臻于清新完美之境，与国家的气魄相称，是绝不可能的事！

这一工作要做得好，必须广泛地深入地进行宣传动员工作，使得艺人以至广大群众熟悉政策，艺人提高了认识，才会身体力行，群众提高了认识，才会负责监督。而且领导方面必须具体指导，具体帮助，多做戏剧批评和实验示范的工作，多开座谈会与艺人和专家们

商量研究，并多进行观摩，以交流经验，推广经验；建立有思想性、政策性的导演制度和导演工作，是澄清舞台形象、克服演员在台上乱说乱动的重要方法，而提高艺人的政治水平与艺术理论水平，更是改进工作的关键。

澄清舞台形象的工作也不能简单和粗鲁，必须根据内容，根据爱国主义的美学观点，具体分析，具体批判。例如：舞台上删除酷刑的形象是指铡得身首异处鲜血淋漓，打得皮开肉绽血肉横飞，以及大滚钉板、刀劈面门、钉入头顶、剖腹验花之类，并不是说要舞台上根绝用刑。您想，许多人民影片为了暴露敌人的残酷，歌颂革命者的气节，不是也常有用刑的镜头出现么？所以问题不是在于根绝，而在于用得是否恰切确当——达到戏剧应有的效果，而又不起恐怖的作用。京剧实验工作团演出的《新大名府》，刑逼卢俊义，衬托了卢俊义的气节凛然，看来却不教人恐怖；假如把卢俊义的肉体炮烙，当场出彩，则必然惊心动魄，恐怖万分，这就是我们所反对的了；它如《将相和》中的蔺相如置身于油鼎之上，使人有紧张、坚强的感觉而无恐怖的效果，也是因为安排得当。再如人头的形象，应该尽量避免或减少，更切忌逼真，以《斩马谡》为例，斩后就不必把人头提上来呈验，其实当时的事实也决不会如此的。诸如此类的应该坚决改掉；但如以人头为主要线索的《审头刺汤》一剧，如果剧的内容不改，恐怕这颗人头是少不了的。这种情形，并没有什么了不起的恐怖的效果，也就不必勉强避免。有人主张连雪艳的一句唱词"血淋淋的人头吓死人"也删去，我看是不必要的，因为观众的神经不会脆弱到这般田地。前几日戏曲实验学校演出此剧，用木桶代替人头，上敷红布，我认为这样倒容易启发观众的想象，反而令人心头作呕或者恐怖起来，这是不必要的。辫子、跪拜也是如此，不是说为了保持民族自尊心，吴三桂、曾国藩也不要留辫子了，石达开、韦昌辉在未参加金田村起义之前就蓄起发来了；大臣见君王也昂然不跪了，问题不是如此，而是在于尽量地而又适当地避免和减少，不要老在舞台上夸耀这些耻辱的记号，不要老是让人民向压迫者叩头如捣蒜，我们如果经过具体分析，适当地避免或减少完全是可以做到的。如《六月雪》中的窦娥在就刑之前，竟向刽子手连连叩头，实在是多此一举。这样的情形很多，应该坚决删除。不过中国戏曲演变到今天，舞台跪拜的动作，显然是有些简化，也可以说有些进步了。事实应该三拜九叩的，舞台上的表演并不如此认真，臣子面君一般的也只是打拱微屈膝，皇帝提前说"平身"、"赐坐"也就算了。至于人民对于压迫者，这种封建礼节，更应该避免或者减少、简化，但是不等于舞台上没有跪拜的存在。至于小脚、打赤膊、擤鼻涕，淫亵的摇帐子、戴奶头、戴肚兜、"足挑目动"，劳动人民鼻梁上的豆腐块之类的丑化的形象和动作……则不在此例，是应该坚决扫除的。

引一九五一年八月六日《文汇报》

中央文化部同意禁演评剧《黄氏女游阴》等六剧及同意京剧《薛礼征东》等两剧不在少数民族地区演出

一九五一年十月四日(未列字)第一六〇六号呈悉。评剧《黄氏女游阴》、《活捉王魁》、《活捉南天复》、《僵尸复仇记》、《阴魂奇案》、《因果美报》等六剧,内容恶劣,演出形象恐怖,准予禁演。京剧《薛礼征东》、《八月十五杀鞑子》两剧,以未见原剧本,尚不能断定是否有违民族政策,但这样剧目,至少是会刺激民族感情的。同意现剧本未经审定前,不在少数民族地区演出。望即遵照。

按:此文系批复东北文化部并抄送全国各大行政区

一九五一年十一月五日

引《戏剧工作文献资料汇编》

一九五一年北京市剧艺团社登记管理暂行规则

第一条　凡在本市作营业表演之剧艺团社均须依照本规则向民政局申请登记,经核准发给登记证后,始得出演。

第二条　凡申请登记之团社,须依照下列各款办理登记。

一、须填具民政局制订之申请登记表三份。

二、附送组织规章三份,职演员经历表三份,保证书一件,经常演出节目单三份。

第三条　凡团社主要职演员遇有变更增减时,应向民政局呈报备查。

第四条　凡团社因故暂时停演或赴外埠公演时,应向民政局呈报备查。

第五条　凡团社因故解散时,应即缴销其登记证。并由负责人依法清理债务关系。

第六条　凡团社停止上演已逾半年者,得由民政局撤销其登记证。

第七条　凡外埠来京公演之团社,须先行呈验其当地政府之证明文件并报经民政局发给临时许可证后始可出演。其不能呈验当地政府证明文件者,得依本规则第二条之规定办理。

第八条　凡团社上演之剧本节目,如内容反动,妨碍社会治安者得予以取缔。

第九条　机关学校团体组织之文娱团体,如仅在各该机关学校、团体内部作娱乐表演者,不适用本规则之规定。但在戏院或公共场所上演并售门票者,应报由主管机关核准。

第十条　违反本规则之规定者,除制止演出外,并按情节轻重予以处理。

第十一条　本规则自公布之日起施行。

一九五一年的戏曲改革工作和存在的问题

马彦祥

一九五一年的戏曲改革工作是有了很大的成绩的。去年十一月间中央文化部召开了全国戏曲工作会议，在这次会议中，对于戏曲改革工作的方针与任务曾作了明确而详细的讨论，并且作出了若干决议。政务院根据会议的决议，于今年五月七日公布了“关于戏曲改革工作的指示”，《人民日报》于同日发表了社论《重视戏曲改革工作》。指示中规定了戏曲应以发扬人民新的爱国主义精神，鼓舞人民在革命斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务”，规定了“戏曲改革工作应以主要力量审定流行最广的旧有剧目，对其中的不良内容和表演方法进行必要的适当的修改”，规定了“戏曲艺人应在政治、文化及业务上加强学习，提高自己”、规定了“旧戏班中某些不合理制度……应有步骤地加以改革”。上述的决议、指示和社论在普遍传达之后，立即得到了全国戏曲界的热烈拥护，艺人们都纷纷以实际行动来响应政府的号召：

（一）编演新戏曲：十个月来，由于艺人们普遍地展开了新的爱国主义的学习，政治觉悟大大地提高了，在抗美援朝的正义斗争运动中，在巩固人民民主专政的镇压反革命运动中，在彻底消灭地主阶级封建剥削制度的土地改革运动中，全国戏曲界表现了空前的高度的爱国主义精神。据初步不完全的统计，从去年十二月至今年八月的九个月中间，为了配合三大运动的宣传任务，全国戏曲界以各种不同的戏曲形式编演了至少三千个以上的新节目（其中曲艺创作约占了半数以上）。这数量是可观的，尽管这里面也包括着相当数量不成熟的、甚至有很多缺点的作品，而戏曲和政治密切结合这一点确是做到了的。在这些创作中，由于地方剧的形式较为自由，表现现代生活有着京剧所不及的方便，所以绝大部分都是地方剧目。其中比较好的剧目，以抗美援朝为题材的如越剧《父子争先》、评剧《鸭绿江畔》，以镇压反革命为题材的如汉剧《血债血还》，越剧《千夫所指》，沪剧《红花处处开》，江淮剧《枪毙柏文龙》，评剧《王士妾》（天津）、《艺海深仇》（北京），都很受群众欢迎。镇压反革命的一些剧目，各地几乎都是结合了当时当地的真人真事来编演的，便更觉得亲切动人。这些新剧目通过了舞台、电台、书场、茶社、工厂、农村、街头和广场的演出和播唱，对广大的群众广泛地进行了爱国主义教育，同时也大大地鼓舞和提高了艺人自己。特别是在镇压反革命运动中，戏曲演出所收到的效果更是大。以上海一市为例：在五月二十五日至三十一日的镇压反革命演唱宣传周中，上演镇压反革命的剧目计有一百六十个，曲艺节目七十个，一共演出了一千六百五十三场，观众达七十五万四千八百四十二人（电台播唱及街头演出所吸收的观众尚不在内），这影响是不该忽视的。

这些新戏曲的编演一方面教育了观众，一方面也教育了工作者自己，通过这些戏，使

一般艺人们的思想感情都受到了锻炼，进一步明确了立场，分清了敌我。在创作上和演出方法上也都因此而提高了一步。由此也得了经验：凡是密切配合了政治任务的演唱，必然就会使戏曲改革工作得以提高，同时，也只有把戏曲和政治密切结合起来，戏曲改革工作才能得以顺利展开。

这些新剧目除了演出外，有一部分较为流行的剧本和曲本已经刊印流行。据不完全统计，东北、华东、西北、西南、中南五区，九个月来出版单行本的戏曲共约有三百二十本左右，其中华东以印刷条件较为便利，约占总数的三分之一。

（二）修改旧剧目：十个月来，全国戏曲界依照政务院的指示已经广泛地展开了旧剧目的修改运动。许多的剧团班社都成立了改编小组或修改小组，艺人们自动地对旧剧目的内容和演出经常地进行检查。过去的对于旧剧目采取不闻不问、听其自流的偏向，基本上已经扭转了过来。在内容方面，一般的是进行初步的消毒工作，如删除一些迷信的、色情的、不合理的剧词和情节，某些名艺人自动停了一些含有毒素而难于修改的剧目。例如吴素秋和童芷苓停演了《纺棉花》，李少春、袁世海停演了《连环套》。在演出的舞台形象方面，首先是旦角的"踩跷"，一般地都已经废除了。其他如野蛮的、恐怖的、猥亵的、奴化的、侮辱劳动人民的各种表演，也大大地减少了，舞台面目显然已有了改变。

（三）艺人的学习：由于艺人追求进步的热忱逐日高涨，学习已成为艺人自觉自愿的要求。全国戏曲工作会议时估计，三十万的艺人中，经过学习的约为百分之一；根据各地的材料，今年的数字是大大地增加了，东北全区九千余艺人中有五千六百余人参加了文化学习，其中有很多人由文盲而粗通文字，约有八千余人参加了各地的艺人群众组织，成立了戏曲改进会、戏曲协会等，进行了业务与政治常识的学习。华东区，经过一次或数次学习的艺人，上海约九千余人（包括前台职工），占全部艺人约百分之八十左右；南京约七百五十人，占全部艺人约百分之六十；浙江约一千九百人左右，占全部艺人约百分之四十五；山东约一千一百余人，占全部艺人约百分之三十；苏南约一千九百余人，占全部艺人约百分之五十，苏北约一千一百人，占全部艺人约百分之四十五，皖北约九百人左右，占全部艺人约百分之四十五，皖南、福建无统计，全区经过学习的约一万七千余人，约占艺人总数的百分之四十五。中南区，在河南某些城市已达到百分之九十，艺人普遍已可识到五百个字，其他各省，一般也已达到百分之三十以上。其他地区目前一时还没有统计，估计数目的比例决不会少于百分之四十的。因为去年曾经学习过的，今年大都仍继续学习；去年未经学习的，今年则大都开始了学习。总起来看，今年经过学习的艺人数目比去年至少当增加三倍。

经过学习以后，艺人的政治觉悟一般地都有提高。京津两地曲艺界的八十余优秀艺人，在中国人民抗美援朝总会的号召下，于今年三月间组织了曲艺服务大队。在中国人民赴朝慰问团的率领之下，勇敢地开到朝鲜前线。这支光荣的戏曲队伍在鼓舞中国人民志愿军、朝鲜人民军和朝鲜人民的战斗意志，坚定他们胜利的信心上起了很大的作用。当抗美

援朝总会发出捐献飞机大炮运动号召时，全国戏曲界都以最大的热情接受了这一任务，各地的剧团班社，无论公营的或私营的，职业的或业余的，莫不争先恐后纷纷地举行义演，尤其令人振奋的是国内戏曲界的许多名宿，脱离舞台已经二三十年的男女老艺人，为了抗美援朝保家卫国，表现爱国主义的热诚，在各地纷纷重登舞台，举行捐献义演。据初步的统计，四个月来，仅上海一地戏曲界的捐献已超过了二十亿，全国的数字当更有可观。其中特别应予表扬的是西安豫剧女艺人常香玉领导的香玉豫剧团，全体演员为了贯彻爱国公约的执行，订出计划作旅行的捐献公演，以捐献一架飞机为目标，八、九两个月中，在西安、开封、郑州三地不断演出，已捐献了三亿六千余万元，这种精神是值得戏曲界学习的。

（四）旧制的改革：由于艺人逐渐提高了政治觉悟，由于各地领导机关对于这一工作的重视，在各大中城市中，对于剧场的管理、剧团的经济、演员的待遇以及前后台的合作关系等的制度上都初步地进行了改革。首先是改革了剧院老板和剧团老板的封建剥削制度而采取了共和班、姊妹班或剧场管理委员会等的组织形式，这样就使得剧团中的每一个成员对于剧团行政都享有了民主权利，其次则是经济的公开。对于演员的待遇，一般都是采取了民主评定的方式来解决，把包银制改为薪金制或底薪批分制，生活得以有了一定的保障。除少数的一些名演员外，一般剧团里演员之间的待遇差额，已逐渐走向合理，不如过去那样悬殊了；但也有一些地区的私营班社则存在着平均主义的思想，对于技术优秀的演员在舞台上一定的劳力不予重视，不予以较高的待遇，这也是不合理的。

由于剧团经过民主改革后，内部团结加强了，过去的师徒间、义父养女间的关系也有了改善，一些侵害人权的打骂现象已遭到严厉的批判。

在北京，多少年来的七行七科制度，在政务院戏曲改革工作的指示公布后的第三天，已由京剧公会自动声明取消，最为戏曲界所痛恶的经励科已大为敛迹，不敢公开剥削艺人的福利了。

但是目前存在着的问题也还是不少，比较重要的有：

（1）历史人物问题　因为京剧一般的以表演历史故事为主，所以这一问题在京剧的创作和改编中尤为严重。特别从学习电影《武训传》的批判联系到戏曲上所表现的历史观点，全国各地都提出了戏曲舞台上的一些历史人物展开讨论。例如在东北讨论了“包公”，有的人认为包公是人民为了表现自己的阶级斗争的思想意识而创造的代表人物，他对于人民是有利的，有的人则说包公根本是为统治阶级服务的，他的一切行为都是站在统治阶级的立场来维护封建秩序的。在中南讨论了岳飞，有的人说岳飞抗金，是有利于广大人民的，应当予以歌颂，有的人则说岳飞抗金的目的是为了迎二圣还朝，是为了巩固统治阶级的地位。他的“精忠报国”，是忠于帝王。是报统治阶级的国，他是统治阶级的忠实奴才。华东讨论了“信陵君”；有的人说秦统一六国在当时的历史意义上是具有进步性的，因此一切反秦的行为都是不对的，所以信陵君就不值得表扬，有的人则说信陵君“窃符救赵”的行为在

"救邻自救"这一意义上来看,应该认为是一种"民族的美德",因此信陵君还是值得赞美的。西南讨论了荆轲,他在《易水曲》剧中是作为一个英雄人物被表扬的,有的人则认为他的刺秦王完全是为了报燕太子丹的私恩,不足为训,应该被否定。还有人提出了"关公",说他不但镇压过黄巾起义,即从他的为人来说,也是骄傲自大,刚愎自用;一般人崇拜他的义气,那也是封建社会的道德,在今天完全不应加以赞扬的。

这些问题的提出说明了今天艺人们已经树立了演剧必须对观众负责的态度,应该肯定是一种进步的现象。但是也应防止对历史人物的无计划、无领导的讨论,以及轻易地否定,可能造成群众思想的混乱;同时,对于历史人物的处理,必须采取历史主义的看法,不能因为他们过去都是属于统治阶级便一律予以全部否定。历史上有各种不同的统治人物,他们中间大部分人的行为是反动的,是阻碍社会发展进步的,是危害人民利益的,但也有一部分人的行为对于当时社会发展进步起了一定的推动作用,符合于民族和人民利益的。我们必须以历史观点来作正确评价,全部肯定固然不对,全部否定也是不对的。

(2)审定旧剧目问题　修改旧剧目运动虽已广泛地在各地展开,但至今还没有看到哪一剧种正式公布了已经修改完成可以作为定本的剧目,原因主要是由于我们对政务院"指示"的精神体会得不够。"指示"中要我们"……有步骤的进行。一般地说,应当由最容易着手和最容易获得多数艺人同意的范围开始,然后逐步推广",而我们的同志往往是喜欢由最不容易着手和最不容易获得艺人同意的范围开始,例如为了修改毒素最大的《四郎探母》、《连环套》、《大劈棺》、《一捧雪》等戏曾连篇累牍地展开讨论而终于不得结果。"指示"中要我们"应当依靠广大艺人通力合作,依靠他们共同审定、修改与编写剧本",而我们往往是不和艺人通力合作,不和他们同审同改,而愿意自己单枪匹马地做或让艺人自己去做。这样,一方面由于我们对于戏曲业务还不够熟练,我们的工作便很难获得艺人的同意,另一方面,由于艺人的政治文化水平的限制,他们的修改工作也难于愉快胜任。

其次,目前修改旧剧目虽已成为一个群众性的运动,但大部分地区对于这一运动的领导是很薄弱的,主要表现在工作的缺乏计划性。例如在一区或一省中有许多剧种,究竟应该先以哪一剧种为重点来进行修改?一年或一季中究竟准备修改多少剧目?修改哪些剧目?如何来修改?如何来审定?这一些问题大都很少有明确的规定。一般的现象是:什么戏都在修改,各个剧团有各个剧团的改本,甚至同一地、同一剧种的同一剧本就有几种不同的改本,而始终没有负责机构就这些改本予以比较研究,作初步的审定,这样就必然会形成戏曲改革的混乱现象,对于艺人和观众都是没有好处的。在这方面,我们认为西南区的工作是做得比较好的。第一,他们确定了以川剧为改革的主要对象,有重点地来展开修改工作;第二,他们委托了重庆市戏曲曲艺改进会来负责主持这一工作,这就使工作进行有了领导;第三,他们选择的剧目是以演出流行、毒素较少的为标准,不求量多,这就使工作能够顺利进行;第四,他们确是与艺人、与演出各剧的主要艺人来合作进行修改的,这就

使改本很容易为广大艺人所同意，所接受；第五，他们的修改工作是依着一定的程序来进行的：先是观摩演出，座谈讨论，根据座谈意见进行修改，然后将改本再演出，组织更多的观众观摩、讨论，再进行修改，最后才作为初步的审定本。从八月初到九月下旬，不到两个月的时间，他们一共修改了十本戏，其中《柴市节》、《秋江》、《梁红玉》和《踏伞》（原名《抢伞》）四本已经过两次观摩演出，定了修改的初稿。我们以为，这样做法是完全正确的，只有这样坚决地依靠艺人、依靠群众，不急躁，不草率，充分地发扬民主精神，有计划、有组织、有步骤地来进行，才能确切保证戏曲改革工作的胜利完成。西南区的这一经验是值得其他各地区作为参考的。

（3）政策的贯彻问题　在全国戏曲工作会议以前，各地对于有毒害的剧目大都采用禁演方式，会议后，尤其是政务院“指示”公布后，中央的政策是非常明确的，即不采取禁演而采取修改的办法。然而这一政策，几个月来仍未能彻底贯彻，至今还存在着两种现象：一种现象的是有些艺人和剧团、剧场误解了“指示”中“对人民有重要毒害的戏曲必须禁演者，应由中央文化部统一处理，各地不得擅自禁演”这一政策的精神，以为那些对人民有重要毒害的戏曲，统由中央处理，地方可以不必过问。由于这种误解，就产生了过去禁演的剧目一律解禁，亦不加以修改，形成放任自流的现象。有些城市中甚至连去年七月中央戏曲改进委员会所公布的十二出停演剧目中的一些戏如《关公显圣》（上海）、《杀子报》（哈尔滨）、《铁公鸡》（湘潭）、《双沙河》（太原）等都毫未经修改地纷纷演出。另一种现象是某些地区的文教机构中因缺乏戏曲改革干部或领导同志不够重视戏曲改革工作，对于中央的政策根本未加注意，还是依照自己的主观愿望，继续采用禁演方法，例如皖南宣城县在今年还曾禁演了四十多出，同区南陵县也曾禁演了二十多出。宣城县在今年端午节时演出《白蛇传》（中央曾不止一次指出这是神话剧目），县委领导上因舞台上出现蛇形就认为是宣传封建迷信，立即命令停演。又如川南泸州市于政务院的“指示”公布后不到一个月，就在当地由公安局禁演了《梅龙镇》、《挑帘裁衣》两出川剧（这并且是违反了政务院的“戏曲工作应统一由各地文教主管机关领导”这一指示精神的）。中南区高安县文教科于今年三月间还指令各乡干部：“未经改良的旧戏一律停演”。这两种现象在一般中小城市以及农村中都相当普遍地存在着。

这两种现象都是严重地违反了中央的戏曲改革政策的，都应该迅速予以纠正。对于第一种现象，据我们了解，各地区虽都已传达过中央的政策，但一般地是不够普遍，不够深入，也不够认真的。有些地区传达的对象只限于艺人，而忽略了剧团和剧场的经理人；有些地区只在省会所在地、特别市或直辖市作了传达，没有能更深入到一般的县和市；有些地区在作了传达之后，没有组织大家讨论研究。这样，政策自然就很难彻底贯彻。要纠正这一缺点，我们必须把政策的宣传作为一个经常的、长期的工作来进行，普遍深入地贯彻到全国戏曲界，使每一个艺人和戏曲从业员都能正确地理解政策的精神。对于第二种现象，

各地的文教领导部门必须明确地认识戏曲改革工作的重要性和目的性，在文教机构中配备一定的戏曲改革干部，加强他们的政策学习，与艺人密切合作，主要依靠他们来共同进行戏曲改革工作；一切歧视艺人的思想必须纠正。

（4）神话戏问题　由于中央有不禁演神话戏的规定，而一般艺人和剧团有的确是不能分辨神话与迷信的区别，有的则是有意地钻空子，几个月来，各地纷纷演出了号称神话的神怪迷信戏。例如因为把《孙悟空大闹天宫》列入了神话剧目，于是许多地区都上演了《全部西游记》的连台本戏。此外如《开天辟地》、《封神榜》、《八仙得道》、《济公传》等久已不演的神怪戏也都假名神话剧纷纷在舞台上出现（今年七月间由中央文化部明令停禁的《全部钟馗》亦属此类）。据华东文化部戏曲改进处反映，这种现象在华东区极为严重。其他地区，据我们所了解的，情形也差不多。

关于如何区别神话与迷信的问题，在去年七月中央文化部戏曲改进委员会会议中就曾经作过这样的指示："审定工作应注意区别迷信与神话，因为不少神话都是古代人民对于自然现象之天真的幻想，或对人间社会的一种抗议和对理想世界的追求，这种神话是非但无害，而且有益的。至描写阴曹地狱循环报应等来恐吓人民的。那些才是有害的。"这一指示已经明确地告诉了我们神话的几种内容和它与迷信的本质上的区别：（一）神话是想象的产物。是智力尚未发达的古代人民对于自然界的各种现象如日月的进行，星辰的出没，雷电风云，山川河海，以及生活中一些奇异事物想象。这些现象和事物，在古代人民的心目中是奇怪的东西，他们要求了解它们，于是便运用他们的想象力来做各种各样的解释，结果便创造出许多美丽而朴素的神话来。例如，普遍都把太阳当作男性的神，月亮当作女神，他们的关系通常是夫妇，或者是兄妹，中国戏曲中常有"金乌坠，玉兔升"的剧词，把日月比作金乌和玉兔，也是属于这一性质的。（二）神话是古代人民丰富的想象假借了神来表现他们对于压迫者的反抗斗争与对理想生活的追求的一种方式。例如《白蛇传》、《孙悟空大闹天宫》、《牛郎织女》、《宝莲灯》等故事就是这一类的优秀作品。白素贞和孙悟空虽不是完全和我们一样的人，但他（她）们的行为、思想、感情和生活愿望却是和我们丝毫无别的，他（她）们都是为了争取自由的生活意志，不惜牺牲一切地来与压迫他（她）们的封建统治的恶势力相斗争。沉香的劈山救母，人间的牛郎竟敢上天去追求一个仙女，都强烈地表现了古代人民对于合理生活的渴望与追求。

由此可以看出神话对于人民生活斗争是具有积极意义的，是有它一定的现实基础的。至于迷信则相反，它是过去反动统治阶级为了麻醉人民、恐吓人民、镇压人民而创造出来的一些荒诞不经的宗教思想，利用了神话形式进行迷信的宣传。例如因果报应、阴曹地府等，它完全是歪曲现实的。它们之间虽然很容易混淆，但本质上是有着明显的区别的。

我们赞美神话，因为神话对今天的人民有其一定的启发和教育作用；我们反对迷信，

因为迷信会使人愚昧无知。在许多传说故事中，往往神话与迷信的成分掺杂一起，我们必须从本质上去识别他们，根据“剔除其封建性的糟粕、吸收其民主性的精华”的原则，去掉迷信的部分，保留神话的部分。至于假神话为名而实是散布迷信毒的戏曲，那就该坚决地加以反对。

总之，十个月来的戏曲改革工作在全国各地普遍地有着发展，获得了显著成绩。无论是审改旧有剧目、创作新剧目、艺人学习、改革旧制度、改革舞台形象等工作上都较比去年有了很大的进步，特别是在配合三大运动的宣传、捐献等工作中，一方面因为广泛地展开而收到一定的作用，一方面也成为戏曲界本身进步的动力。但是由于各地的戏曲改革干部缺乏和干部对于政策和业务不够理解和熟悉，致工作中还存在着若干的偏差；在省级以下的文化行政机关中一般也还不能做到贯彻中央政策。目前亟需解决的问题是要由中央统一掌握全国剧目，审定各地修改和创作的剧本，加强领导各地戏曲改革干部的学习，交流各地的戏曲改革工作经验，继续在现有基础上提高。

引1951年第3卷第8期《人民戏剧》

中央文化部禁演评剧《小老妈》的通知

据东北文化部一九五二年一月十五日未列字第一七三一号呈转热河省文教厅报请禁演评剧全部《小老妈》(包括《老妈开嗙》和《枪毙小老妈》二剧)一案到部。经审查原剧本，确有侮辱劳动人民及宣扬淫毒、奸杀、迷信等极端恶劣的内容，应予禁演。特此通各遵照。

一九五二年三月七日

引《戏剧工作文献资料汇编》

中央文化部关于进行修改与审定旧剧目工作的指示

本部一九五一年工作计划要点，对于京剧与地方剧本的修改审定，曾规定“审定与修改旧有京剧本五十种，评剧、越剧及其他地方戏剧本各三十种”(由中央文化部与各该剧种最流行地区的当地文化主管机关分工合作)，早经公布。除西南文教部已将川剧修改本二十六种、创作一种报部外，其余各区尚未送来，亦未将修改与审定工作进行情况报部。根据政务院一九五一年五月五日“关于戏曲改革工作的指示”第二项：“目前戏曲改革工作应以主要力量审定流行最广的旧有剧目，对其中的不良内容和不良表演方法进行必要的适当的修改，(下略)。”各区今后戏曲改革工作，均应以此作为重点，按照前述本部一九五一年

工作计划要点之规定，有计划、有步骤地在本年内分期完成任务，并希注意以下数点：

（一）各区应即邀集各剧场权威艺人、戏曲专家及新文艺工作者成立修改与审定旧剧目的专门机构，负责领导此项工作的进行。

（二）各区应有重点地选择各该区主要剧种一种或二种，如华东区越剧、闽剧；中南区的汉剧、楚剧、湘剧、粤剧、桂剧；西北区的秦腔；西南区的川剧、滇剧；东北区的评剧；华北五省二市的晋剧、河北梆子等进行修改与审定。

（三）各剧种的修改、审定工作应选择流行最广而有教育意义的剧目，并由最容易着手和最容易获得艺人同意的范围开始，然后逐步推广。

（四）修改与审定旧剧目，必须切实依靠艺人，与艺人通力合作来进行。

（五）各区在本年内最后一期修改与审定的剧目应在十月底以前送部，以便做最后的审定。以上各点，希从速切实认真执行，并于本年五月底前将进行此项工作的负责机构、组织情况、工作计划及选定准备进行修改与审定的剧目三十种（并附说明）一并报部。

一九五二年四月二十二日

引《戏剧工作文献资料汇编》

中央文化部查禁京剧本《引狼入室》指示

案据天津市文化局本年五月十二日津化（52）秘发字第四十六号报告称："天津共和剧社向我局申请演出京剧《引狼入室》，经我们审查后，认为该剧有很多缺点，已劝共和剧社暂缓演出；但因该剧系东北《戏曲新报》所出版的丛书之一，在各大书店售卖，各埠已有演出者，如有错误，则所起不良影响亦必不小，故对该剧本提出意见，呈请参考处理，如有停演必要，并请明令全国各地停演。《引狼入室》一剧，作者企图在梗概中已经说明，但演出所起的效果恰恰相反。首先他把英美帝国主义组织洋枪队帮助满清镇压太平军的史实，只单纯暴露了满清统治阶级为镇压革命，勾引外国出卖国土，引狼入室；而把英美帝国主义见到太平军革命力量强大，惟恐影响其既得利益，为了巩固其侵略基础，主动扶持封建势力的重要一面，并不能很深刻的暴露出来。这样所引起的效果只能使人愤恨满清统治者的引狼入室，而对英美帝国主义处心积虑的侵略企图认识不足。最后的结果使人感到我们受侵略是咎由自取，不能增加我们对美英帝国主义者的仇恨。其次，全剧的五分之四都是描写中国封建统治阶级、商人、地痞、流氓，如何无耻的认贼做父的下流勾当，或是描写英兵美兵如何屠杀、抢劫、奸淫中国人民，对于中国人民打击侵略者英雄气概毫无描写。事实上那些认贼做父的败类，只是我们中国人民中间极少数的一撮渣子，有什么必要值得在舞台上大肆表演呢？最后虽然描写太平军胜利，但也没有写出胜利的原因。我们认为这样写法不

仅不能鼓励中国人民打击侵略者的英勇精神，反而丧失了民族自尊心。另外该剧本充满了下流的低级趣味，如杨海棠勾引华尔，流氓认干父，美国大使亲手礼等场面都是非常恶劣低级的。演出后会起不良的副作用。根据以上的意见我们认为这个剧本实质上是反爱国主义的，应该予以停演，以免造成政治上损失。以上意见是否有当，请予指导。"除同意该局意见及处理办法外，查此剧本在东北印行及演出，不知你部是否加以审查？如事先事后皆未能严格审查，听任其出版演出，则你部应检查此一工作，并将结果报部。为弥补此项错误，现应立即通知各地停止上演与停止其剧本之发行；其已发行者，并应迅予通知各地代售书店收回为要！

按：此文系给东北文化部的指示

一九五二年六月廿一日

引《戏剧工作文献资料汇编》

在全国第一届戏曲观摩演出大会闭幕典礼上的讲话

（一九五二年十一月十四日）

周恩来

主席、各位同志：

这次戏曲观摩大会演很成功，正如同沈雁冰部长所说的：这是空前的胜利。

在新中国成立之前，曾经开过一次全国文艺工作者代表会，一九五〇年开过一次戏曲工作会议。这一次又开了有二十三种剧种、三十七个剧团、一千六百多位同志参加的会演大会，这是历史上从来没有的，新中国是头一次举行。这件事情标志着我们的戏曲工作前进了一大步。所以应当庆祝。（鼓掌）

我因为工作关系，不可能把这次演出的二十三种剧种都看了，所以拿我个人来说，这是一种遗憾。但是也看到了一小部分和听到了一些，这就使人对全中国的戏曲艺术能看出一个发展的远景来了，看出毛主席所指示的"百花齐放，推陈出新"① 的远景来了。（鼓掌）因此，我很高兴在今天大会闭幕的时候，向参加观摩演出的一千多位同志以及全体工作同志表示庆祝。（热烈鼓掌）

现在借这个机会讲什么呢？不过，我首先要申明的，要讲总不能离开本题。政务院在

---

① 这是毛主席于一九五一年四月三日给中国戏曲研究院的题词。

去年五月五日曾经发过关于戏曲改革的指示[1]，这个指示，到会的同志都看到过或者听到过吧。这个方针无须重复说了，不过根据这个方针的精神，总得懂得一点戏曲改革的事情。我要申明，对于戏曲我是外行。同时也没有把所有的戏都看了。毛主席说：没有调查研究，就没有发言权。因此，我的意见不一定成熟，只是给大家提供一点意见，不算指示，不要说是周某人说的。这是我要申明的。

根据我个人的经验，以及所发现的一些问题，我知道这次的观摩演出是很仓促的。这次会演的发起，是在周扬同志搞完土地改革回来的时候，周扬同志和沈部长谈了一下，报到政务院，经我批准了，准备在国庆前后开戏曲观摩演出大会。这个时间很短，一边发出通知，一边加紧筹备。有的大行政区接到通知后，未及好好准备，就让他们的剧团到北京来了。正在要开始进行会演的时候，突然成立了评奖委员会，很值得商榷。因为这次参加会演的并不是全国所有的剧种和全部艺人。在清朝有四个班子[2]到了北京，也是一个壮举。当然，我们这次与它比，是不可同日而语的。但是就全国现在的实际情况来说，并不全面。中国之大，剧种之多，肯定不止这二十三种。好像我们中国的少数民族一样，在全国解放后不久，我们说有二十多种，而现在却发现有好几十种了。少数民族里面，以前我们只知道汉、满、蒙、回、藏，而我们现在知道的已经有五十种以上了。广西有一个僮族，有五百多万人口，恐怕在座的很多人以前是不知道的。这么大一个仅次于汉族的大民族，恐怕全国有好些人都不信，而现在要成立自治区。少数民族是一件大事，中国历史上很不注意，可是我们不能轻看。中国地方这么大，全国有二千多个剧团，一定还有没有发现的剧种和剧团。在抗日战争的时候，毛主席的文艺方向只在解放区发展，但是现在普及全国了。所以这次的戏曲会演，还不能算是全部。全国已经发现了的有二千多个剧团，现在才三十七个，仅占百分之一点六。再就戏曲工作者来说，全国有十五万人，参加大会演出的才一千六百多人。所以这次会演还不很全面。

时间这么短促，各地没有充分准备，而会演很成功，这是值得高兴的。

我们这次评奖的条件是不是完全成熟了呢？我看是没有完全成熟的。但是为什么又评奖了呢？本来这次只准备会演，没有准备评奖，可是评奖委员会成立了，大家都晓得了，不这样做不行了，同时评奖的意义也有一点，并且不小，因此我就不反对了。

评奖最好不要分等级，这点也许有很多老艺术家一半赞成，一半不赞成。为什么说他们一半赞成，一半不赞成呢？因为这次会演的时间很仓促，各地没有很好的准备，而且又是

---

[1] 即《中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示》，简称“五五指示”。

[2] “四个班子”，指三庆、四喜、和春、春台等四个从安徽去北京的戏班。清乾隆五十五年(1790)，高宗弘历八十寿辰，安徽的三庆戏班进京演出，以表庆贺。此后，四喜、和春、春台等三个安徽戏班相继于嘉庆年间到京。世称“四大徽班进京”。这四个徽班，基本上以二簧调为主要唱腔，进京后吸收了昆曲、罗罗腔、梆子等一些唱腔以及其他技艺的一些特长。由于此剧种进京后能兼收并蓄，博采众长，得到了较快的发展，直到后来发展成为京剧。四大徽班事见《梦华琐簿》、《金台残泪记》等。

各个地方来的，地方性浓厚，各有好坏，各有长处，各有短处，这个地方戏的长处，不见得就是那个地方戏的长处，因此就不容易评得恰当，所以这次评奖不分等级较好。可是在座的评奖委员（背转身来指着坐在台上的评奖委员说）不赞成，他们大家都主张分等。少数服从多数，就分等吧。但是剧本奖不好分，就不分了，我胜利了。（鼓掌）这不是说，不分就没有高低，就没有一个先，一个后。这次不分，以后还是应当分的。没有高低，不分好坏，这不是我们发展的方向。方向是应当有带头的，其他的才好跟着前进。不过现在不管演员也好，剧本也好，分等级的条件还没有完会成熟，但为了尊重大家的意见，就只好分了。

我为什么要说明呢？这是初次，初步的评奖，初步的会演，所以不会分得十分恰当的，也不可能分得十分恰当，因为这是第一次。当年打擂台的时候，也不是一次打出来的，而必须经过几次才能打出高低的。因此，要说明这次的评奖不完全，也不十分恰当。譬如，有的没有参加这次的演出，到朝鲜慰问志愿军去了；有的地方没有来；有的即使来了，也没有排上节目；有的上演了，可是未能充分地发挥他（她）的技术；因此这次评奖不可能十分恰当，也不可能是完全的。

这次的评奖名单，到底还是经过了群众讨论，郑重地评选的。尽管不可能完全，不可能十分恰当，但它还是比较恰当的。不过我要预先申明的，等会就要宣布的评奖名单，是不是成了定论了呢？不是。比方我刚才说的几种情况，有的没有来参加，有的戏没有上演，有的未能发挥他（她）的长处。因此不能成为定论，只能算作比较的恰当。等到将来条件成熟了，我们再慎重地进行全面的评选工作。

这次评奖，估计可能会有些意见的。因为你们来自各地方，各有各的看法。为什么把你们的地方戏摆在头等，把我们摆在二等？中央这个包袱就背上了。（笑声）所以我们必须说明，你们回到地方上以后，要很好地解释：这次评选不是一个最后的定论，这次并不完全，也并不十分恰当。为了免得大家回到地方上发生困难，所以必须预先说明一下。不然的话，全国十五万艺人，二千多个剧团，而十五万艺人后面，一年又有一亿的观众，观众中间有些重复的，打个折扣，一年有几千万的观众，这几千万观众就会争论不休。大家回去一定就会吵架，你说你的地方戏好，我说我的地方戏好，你赞成四川戏，我赞成河南梆子。譬如就拿阳翰笙同志来说吧，他是四川人，他老婆是江苏人，你说你的四川戏好，她说她的江淮戏好，回家就会吵架的。（笑声）所以我预先把话说穿了，你们回家了要吵，回到地方上还要吵，你说，这是周某人说的。

事情是要发展的，中央不是对哪种戏有成见，这次的评选不是定死了的。所以要说明一下，以便你们回去好作交待。

下面我讲五点有关戏曲改革工作方面的意见。

一、百花齐放，推陈出新

毛主席不管说任何一句话，对任何一件事情，都经过了深思熟虑的。我们从“百花齐放，推陈出新”这八个字就可以看得很清楚。我们从这次会演中就看到了我们戏曲的发展，我们第一次会演就证明了“百花齐放”。因为中国极大部分的戏曲，就是地方戏。在一九五〇年全国戏曲工作会议时，我说过：京戏是从地方戏来的，从二百年前的徽调、汉调逐渐发展起来的。它到了北京以后就提高了，我们不能不承认这是提高。同时，我们还应该承认，封建社会把它定型化了，宫廷化了，这就给京戏带来了许多缺点，在今天需要改革。所以京戏进入到京城以后，有它提高的一方面，也有它不好的一方面，受到了浓厚的封建性的影响，灌注了不少封建的东西。不过最近三年来，有了很大的改进。

京戏与地方戏各有各的好处，所以提倡“百花齐放”。如果让我们来表决一下：荷花与梅花哪个好？我想这是很难的。夏天当然是荷花好，冬天当然是梅花好。国民党把荷花叫国花，而我们有的人叫爱莲，有的人叫玉梅。这是有时间地点的不同的，所以不能说哪个好，哪个不好。毛主席指示说：“百花齐放”，这是非常恰当的。因为是百花，就各有各的好处。就花来说，也有时间的不同，气候的不同，条件的不同。地方戏也是一样，首先地方戏的音乐语言就不一样，各有各地方的风格。一个西北人听到福建戏说，这有什么听头？你叫他看陕西梆子，他却看得津津有味。同样你让一个福建人去听陕西梆子，他也听不懂。四川人说川戏好，上海人说沪剧好。是的，各个地方戏有各自的好处，也有它的短处。因此，各个地方戏不要忙于比高低，应当承认“百花齐放”，应当让各个地方的戏曲艺术统统都发展起来。如果说这个地方的戏好，那个地方的戏不好，这就不能使那个地方的戏发展起来，至少要受到一些影响。如果把四川戏拿到福建去演，人家不懂，那又何苦呢？因此我们应当承认各有各的风格，各有各的短长。当然有的地方水准高一些，有的水准低一些，但是这不要紧。就拿水准低一些的来说吧，它在封建社会里这样被摧残，受压迫，可是还能够活到人民的时代。它之所以能够存在，总有一个基本条件，这就是我两年前说过的：“广大人民爱好它。”毛主席曾说过：这是广大人民“喜闻乐见”的东西。它之所以为广大人民所喜爱，是由于里面有人民性的东西，有符合人民生活的东西，所以能够流传到今天，并且可能流传到更远的将来。

有很多被埋没了的戏曲艺术，我们今天就要把它挖掘出来。这个工作，我们还做得太少。这次来中国的傀儡戏专家奥布拉兹卓夫，他非常关心我们的傀儡戏，向我们说：你们怎么不把影子戏发展起来呢？被埋没了的，何止影子戏？因此，我们一定要花一些力量把埋没在民间的戏曲艺术，都要把它们很好的挖掘和发展起来。所以现在不要忙分高低，要让它们“百花齐放”。

有很多被埋没了的艺术，也是过去受到摧残，自己没有力量挣扎出来的艺术。旧社会

的统治阶级和士大夫阶层，他们瞧不起人民的爱好，因此竭力地摧残、破坏，以至让它喘不过气来。我们现在要来执行毛主席的方针，让所有的戏曲艺术“百花齐放”。“百花齐放”以后，还要“推陈出新”。我现在来讲一讲“百花齐放，推陈出新”的关系。

必须先把花开放出来，没有花你怎么能出新？不是中国的土地上生长出来的花朵，那中国人民就不会爱好它。换句话说，一定要是我们人民中间发展出来的花朵，才受到人民的欢迎。发展盆景是靠不住的，摆在礼堂里可以，你叫它开花结果就不行。橡胶树一定要在南方才有，在北方就没有，即使有，它也不见得会开花结果。一定要那个地方的土壤生长出来的东西，那个地方的人民才爱好它。暖室里的盆景是靠不住的。所以，我们要发展自己的戏曲艺术，首先得承认“百花齐放”，也就是首先要发掘我们民间的戏曲艺术，只有在这个基础上，才能够“推陈出新”。如果不先“百花齐放”，那你怎么去加以改革，怎么去加以发展呢？没有基础怎么改革，怎么出新呢？

你把别的地方戏，搬到你那个地方去，怎么行呢？这次来中国的苏联艺术委员会副主席吉洪诺夫说：“民间的东西，一定要在当地人的音乐语言的基础上来发展。”他特别讲了这个问题，而且讲得很肯定。我想，我们各种地方戏也是如此，不然就成了无根之树。在座的三十七个剧团和二十三种剧种的全体同志们，你们不要觉得自己的那个戏还差，或者是水平比较低，因此就觉得没有希望了。你们要坚信是能够而且可以发展的。比如郿鄠，这次没有选上，但是不是说郿鄠就没有它的地位了呢？不，肯定它是有地位，会发展的。我们一定要相信每一个地方戏都能够发展，都能够改革的，否则就失去了自己的戏。如果把别的地方的戏搬去，把自己的戏放下不管，这是不对的。我们考虑一切问题，都要从人民的需要，人民的爱好来着眼。没有选上的，就愈要往前进。这次没有选上，争取下次选上。只要努力于发展，努力于改革。任何地方戏都有它光明的前途的。

二、普及与提高

这个问题也许在各剧团争论的比较少，也许在戏改干部中时常发生争论。其实，毛主席已经解决了这个问题。但是在下面常常发生偏差。毛主席对这个问题有两句重要的名言：“我们的提高，是在普及基础上的提高；我们的普及，是在提高指导下的普及。”普及与提高不是对立的、是要在普及的基础上提高，也就是在发展的基础上来提高，不能够凭空提高。不进到它的音乐语言、风格、腔调里面去，你怎么把它提高？住在舒服的暖房里，喊提高是没有用处的。总要有新的接触，那种提高才有效果。《西厢记》的张生，如果不与莺莺时常见面，那只有在房里闷死。如果不认请这个问题，或者采取粗暴的态度，或者采取轻率的态度，乱改剧本，乱提意见，这个说一句改一句，那个说一句改一句，结果使剧本无所适从，改得四不像。虽然它有缺点，这样一改，改得更不像了。所以必须投入到它的里面去，经过调查研究后，才可以提出改进的意见。

“百花齐放”不是不要领导人，相反地是重视领导人。譬如一个剧团里有那么多人，总得有一个人来负责，他总可以远看一步，领导大家往发展的道路上走。我们剧团需要这样的领导同志，只有这样，才能够前进。

地方戏也有局限性。这个地方的人懂得，那个地方的人不懂得，这就需要慢慢地提高。看到其他发展和改革得比较好的地方戏，根据自己剧种的特点和要求，来吸收其营养，也是必要的。但是要注意，地方戏的改革总要在它的基础上来改革，不要改得四不像。譬如各个地方的戏，都有它的特点，有它的风格，不要搞成一个大杂烩。米邱林发明了改造自然的法则，寒带的植物可以移到热带去种植，或者把芙蓉接在梅花上。但是戏曲接种是不行的，或者说不是那么简单的，就是植物的接种，也得根据它的条件的，如果你把南方的橡胶树，移到北方来不一步步地移，就死掉了。

乱提意见，乱改剧本，是破坏艺术，不是尊重艺术，所以毛主席反对以粗暴的态度来对待我们的艺术遗产。

不错，我们是要互相学习的，我们这次互相观摩了二十三种剧种，互相取长补短，你的好的技术我来学，你的好的表演我也学。我们不但对内互相学，对外也要学。但是，要在我们自己的基础上来学，学的东西要符合自己的条件，所以毛主席反对“硬搬”。学是要学，要以自己为主来改革，来发展；不然，尽管是别的戏的长处，如果你不按照自己剧种的特点来吸收的话，那就不成为地方戏了，这不但创造不出更高级的戏来。反而破坏了它的艺术。这个不能一步登天，所以我们不能急。文化同京戏也是一样，要逐渐地前进，稳步地前进，这才靠得住。

三、政治标准与艺术标准

戏曲的改革和发展，一定要讲究政治标准和艺术标准。关于戏改的政策，政务院已经指示过，我就不重复了。下面我就谈谈与戏改有关的标准问题。

(一)政治标准。

我们的戏曲是在八百多年的封建统治的基础上保留下来的，同时又是在一百多年来半殖民地半封建的统治下发展起来的。所以戏曲本身有着封建的或殖民地的气味。这种封建的特别是殖民地的气味，一定要把它剔除出去。如果这一点不加以改革或剔除，就谈不上政治标准了。因此，节目的审定，必须慎重，不能乱改。我们现在的社会，已经不是依附于帝国主义的时代了，已经不是歌颂封建道德的时代了！

我们旧的戏曲，有为人民爱好的一面，也有维护封建制度的一面。我现在随便举两个小的例子：譬如花鼓戏它表现青年男女恋爱，但不敢说妇女解放，只好说她是狐狸精；又譬如川戏对于秀才是讽刺的，这就是对封建秩序的讽刺，虽然它不敢正面来破坏，但是它可以从侧面来破坏这个秩序，这种就值得保留下来。所以京戏里面有许多像《水浒传》里的抗

官府这类的戏，我们应当发扬。另外有一类，它的背景是封建的，因为过去总是皇帝管事，戏中描写的人物也是为封建统治做事情的，在这方面都是封建统治者；但是有的也做了一些好事，像他们为了求得自己民族的独立，抵抗外来的侵略，在统一中国的事业中出了一些力。所以在封建社会里，也有些积极的事情。我们在改革戏曲的时候，要看它主要是积极的还是消极的，积极的需要把它保留下来，消极的则需要把它改革或剔除。所以，政治标准不是把原有的一概抹杀。

人民之所以爱好它，不但是艺术方面有好的，政治方面也有好的。但是这些是不够的，人民需要更多的比这些人民性更加充分的新戏曲，这当然就需要编写新的剧本。

新的剧本创作，不是一天两天就可以创造得出来的。譬如这次奖励的剧本中，完全新的创作比较少，而大部分是修改的。这是难怪的，时间太短，在这方面不要太苛求。

我们也有不少人，当一个运动来了的时候，写了不少剧本，但不能流传下来。这说明一个什么问题呢？人民对它不喜爱，因为戏不是演说，戏总是戏嘛。所以我们不能勉强改变人家的爱好。我们有些同志抱着一种单纯的任务观点，但是常常要失败的。譬如上海在“三反”“五反”时就搞了这么一次，让所有的戏院子都要演关于“三反”“五反”的戏。有一个实验剧团演《梁山伯与祝英台》，观众都挤到这里来看来了，其他的戏园子没有人看。薄一波同志知道了，就给了他们一个很大的批评。在薄一波同志没有给他们批评之前，他们还说这个实验剧团不拥护“三反”“五反”。这件事情很好地说明了政治同艺术结合的重要。任务观点，结果失败，这给我们一个很大的教训。

宣传里面也要有艺术形式，不然尽管政治内容怎么强，也不能收到很好的效果。所以我们对于写新的东西，不宜带勉强性。

我们的电影事业，也发生过这样的错误，就是机械地划分“积极的”和“消极的”两种片子，“积极的”片子收税少，“消极的”片子收税多。据说是因为“积极的”片子看的人少，“消极的”片子看的人多。把苏联一些含有恋爱色彩的片子列为“消极的”片子，也是不恰当的。这是政治性不强的表现。

这里也说明了，如果以行政命令来办事，结果总是要失败的。做工作总要碰破多少次头的，我现在可以说是过来人了。（笑声）当然有的同志还年青，非碰几次是不能改的。

政治是我们戏曲的内容，因此我们必须坚决地把许多存在我们戏曲里的封建落后的殖民地化的以及品格不高的东西，加以改革。

（二）艺术标准

这个我是外行。但是我想，既然成为一种艺术，你总要统一，像一个戏。京戏有其特点，地方戏有各自的风格，总之不能搞得不统一。我还要重复说，地方戏不能把各个地方戏的精华，都放在一个戏里演出来。吃菜有大杂烩，戏曲就不能有大杂烩，任何艺术都不能破坏统一。

我建议改革戏曲的同志们，你们对旁人提的意见，听一半，不听一半。好像我们年纪大的对医生的意见，就是听一半，不听一半。如果你要全听的话，这也危险，紧张得不得了，这样没有病也会病的。戏曲工作者不听别人的意见是不对的，但是不要全听。就是集体创作吧，总得有个人执笔。如果你写一笔，我写一笔，那就不成其为剧本，而成了记录了。我们的老舍同志有这个经验，《方珍珠》前一段很好，后一段由于听了人家好多意见，结果把它改坏了。老舍同志的文学修养是很高的，同时他是很有主见的，你们比他年轻的同志们，更要很好注意。

改革剧本的时候，首先要求方向对，反人民的不要，我们要的是描写反侵略的，爱祖国、爱自由的，勤劳、勇敢、聪明、智慧的戏。只要方向对，剧本有缺点可以逐步进行修改。苏联有些早年创作的戏，到现在还要改。所以我们这次得奖的剧本，都是有其缺点的，我们一边给它奖励，一边让它修改。这次到中国来的一位苏联名演员纳赛罗娃，她写了一个歌颂中国革命胜利的剧，写得很好，不过里面也有缺点，在苏联的时候，也有人向她提意见，而她不是听一句，改一句，要到中国来亲自体验生活后再来修改。只有像她这样慎重的精神，才能创作出好的作品来。

艺术品是发展矛盾，然后来统一矛盾，同时还要要求艺术本身的优美。如果你的艺术形象弄得很丑恶，尽管它的内容怎样好，是没有人喜欢看的。要为人民所爱好，就得符合劳动人民的感情，这是大家比较容易懂得的。

还有一点，就是要健康，这是包括多方面的。戏曲的健康，对人民有利，对国家有利。健康的戏曲，不是低级、下流的东西，被它歌颂的人物，性格上是勤劳、勇敢、聪明、智慧的，能够战斗，在任何侵略的情况下敢于反抗，但是表现在艺术上是多样的。

这不是说，只演武生戏，就不演文戏了。但是不管武戏也好，文戏也好，都要有一种战斗性，不要使大家误会表现刚就是战斗，表现柔一点就没有战斗性了。大家要知道，虽是为柔，也是为刚，是柔中有刚，刚柔相济。譬如在内战时期，我们为了消灭国民党匪帮的力量，曾暂时退出了延安，这种战略上的撤退，还是有战斗性的，并不是只有表现了大战、进攻才有战斗性，结果我们又回到了延安，(鼓掌)并且得了全中国的胜利。不但在军事上有刚有柔，在戏里面同样有刚有柔，不要以为就是打，就是进攻，就是发脾气，才能表现战斗性。说到这里，我想讲到《白蛇传》，如果《白蛇传》的白素贞同青儿都是一种个性，那这戏就不好唱了，正因为一个用刚的方式，一个用柔的方式，才教训了许仙。戏就是矛盾的发展，发展的结果就是统一。当然在你们面前讲，是有点班门弄斧。(笑声)

艺术的标准，要求作品是统一的，又是优美的、健康的，要有一定的水平。水平不能脱离实际，如果我们今天的服装，道具，与人民的生活、生产水平离得太远了就不好；如果我们今天还拿以前的农村的水平用在现在，当然也不好。但是我们要防止奢侈、铺张，不然将会脱离人民的爱好。美是要有条件的，人民的生活要一天天提高。如果你不按照这个规律，

就要脱离群众。

四、团结与改造

我们今天要把整个戏曲界的人，除去极少数带恶霸性质的败类外，都团结起来。

我们在什么原则下团结呢？就是要改造，为工农兵服务。我们今天有二千多个剧团，参加剧团的人首先要和敌人划清界线。我们今天把敌人打垮了，但还没有完全肃清，有的跑到台湾美帝国主义那里去了，有的还在国内暗中捣鬼，成为破坏我们人民政权的敌人。因此我们全国的戏曲工作者，敌我界线一定要划清，这是主要的界线。简单地说，就是要与国民党反动派以及帝国主义划清界线，暗藏的敌人也要注意。我们要站稳立场，我们是靠艺术的劳动来生活的，我们是人民，因此我们首先要站稳为工农兵服务的立场，这是我们改造的基础。

在座的有的经过了学习，有的还没有。我们的思想甚至还有些封建的思想，我们必须经过长期的改造，去肃清这种存在我们脑子里的封建残余。这种改造，需要较长的时间，不要求急，不过你们可以多努力一些。

总之，戏曲工作者的全体同志们，必须划清界线，站稳立场，长期地改造自己。这样，你们经过生活体验，就会一天天进步。政府团结你们，改造你们，再经过你们自己的努力，同志的帮助，以达到很好的为工农兵服务，为人民服务。

在改造中，团结中，一定要认清我们是戏曲工作者，我们的本行就是戏曲，因此每一个戏曲工作者的职业要专。如果认为搞戏曲没有前途，或者当遇到困难的时候就改行，这就不对了。梅兰芳、程砚秋、盖叫天等好些在座的同志，他们都是几十年的功夫了，他们都把戏曲当做自己终生的职业，因此他们都有了很好的前途。所以全国的艺人同志，不管是年老的年青的，都要使自己的艺术专业化，要有专技。不但戏曲要这样，我们国家任何人将来都要专业化，因此我们正在分别培养国家建设的各种专门人材。中国现在是一个新的社会，因为人民都起来了，要把我们国家建设好，也很容易，现在不论哪个人，只要作了一件好的事情，大家就鼓掌。如果你自满了，不加强学习。不锻炼了，那就不能前进。

在培养专门人材的工作上，领导方面的人也不注意，把一些有艺术才能的同志，调去当行政干部。行政干部应当由别人来干，不应调他们去干。这种情形，从老解放区到现在，我们是看得很清楚的，有些年轻的演员歌唱得很好，但调去干过几年旁的工作后，再叫他唱就不行了。比如李波同志，她的戏演得很好，可是行政上把她调去搞党务工作，搞行政工作，这样怎么叫她演戏呢！地方戏剧团也有这种情况。这样就把一些在艺术上有点底子的同志，调得垮台了！我们很替你们担心。但这个事情怪谁呢？我首先责备自己，同时要责备文化部的几位负责同志，以及大行政区的文化部门的领导同志。要知道，一些中外的艺术家，都是经过了几十年的艺术生活，才能创造出非常成熟的艺术成品来。不能积累，怎么

能发展呢?

我们演戏,不能靠一二个人,京戏到宫廷以后,除了几个主要的演员以外,其余的人就没有事情做。我们应当提倡集体主义。当然,集体主义没有主要的角色也不行。总之,要使得大家都有事情做,东北这次演出的《雁荡山》,替京戏找出了一个方向。再譬如《孙悟空大闹天宫》、《野猪林》,除了主角之外,群众都有事做,这是一个发展,这是一个新的方向。集体主义里面也要有主要的角色。他表演的技术要更熟练,艺术更高,所以《雁荡山》是我们发展的方向。我们要提倡集体主义,就要把大家的水平提高,大家要专业化。只有这样,我们的技术才可能更加提高。

我们的政治地位都很高了,但是今天有许多事情与我们的政治地位不相称。戏曲艺术也是这样,这就需要提高我们的艺术水平。全部的文化、戏曲工作者,要注意使我们各地方的剧团能够得到发展,首先要注意各种戏曲艺术不至于垮台,并且还要从各个方面配合起来,这样才能够使我们的艺术提高。

五、克服困难,迎接胜利

三年来戏曲改革是有成绩的,这是值得提出来称赞的。但是我们现在还有困难。我们面前还存在着强大的敌人,抗美援朝还在继续,因此我们的生活水平不会一下子提得很高。尽管这样,政府完全有力量克服这种困难。文化部门还要开行政会议,来逐步解决这些困难,一方面要解决现在一些迫切需要解决的困难,还有一些困难,需要我们今后继续克服。我们克服这种困难是有前途的,一定要胜利的。毛主席的话,应当记住,胜利连着胜利。但是我们还有困难,两千多个剧团的生活有困难,是不是一下子就可以解决呢?当然要解决一些,但是还会留下一些困难,并且可能发生一些新的困难,你们是地方上的生活水平,现在到了北京得到了很好的待遇,回去就冷清清的,这是大家要作精神准备的。

这次一定要帮助大家解决很多困难,但是有些困难还需要逐渐地解决。你们回去以后,要与当地的政府很好地合作,来共同解决。全国人民的生活还没有提得很高,我们的生活也不能提得太高。各地的戏院子是应当很好地解决的,但是一下子还不能都解决。肯定地说,全国人民的生活会一天一天好起来的。全国两千多个剧团,十五万艺人,以全国二千多个县、市来说是不多的。只要我们的经济、文化发展起来了,我看五年、十年,你们的生活水平比现在会有提高的。我们只要经过一个困难的过程,就可以走上幸福的光明的前程,这是肯定的。(热烈鼓掌)

我们有部分地区的戏改工作是有缺点的,有些是属于戏改干部对政策不了解的,也有一小部分的戏改干部作风上、品质上是恶劣的,这一点文化部门一定要加以清除。我们反对旧社会,旧社会中的一些统治者虽然也喜好戏曲,但是他们是玩弄戏曲,糟蹋艺人,而我们是爱好艺术,尊重艺人。所以我们对那些作风上、品质上恶劣的戏改工作者,尽管是极少

数部分，我们一定要加以清除。以后如果有这样的戏改干部，你们可以向中央人民政府写信。（鼓掌）

旧社会反动统治阶级，长期侮辱我们，现在我们自己应当首先尊重自己，同时互相尊重。我们做戏曲改革工作的人，更应当尊重他们。只有这样，才能够达到毛主席所指示我们的“百花齐放，推陈出新”的方向。（热烈鼓掌，经久不息）

引《戏剧工作文献资料汇编》

改革和发展民族戏曲艺术

——一九五二年十一月十四日在第一届全国戏曲观摩演出大会上的总结报告

周　扬

观摩演出的主要意义在于学习

这次观摩会演，有全国各地在群众中流行的二十三个剧种参加，它们以各自不同的风格表演了近一百种的剧目。像这样大规模地把民族戏曲集中展览，在中国戏曲史上还是第一次。从这次会演，我们可以清楚地看到：我们民族戏曲的遗产是这样地丰富，我们必须重新来认识它，学习它，并在新的基础上发展它。在我们面前的是一个真正的艺术的海洋。全国各种戏曲在它们的历史发展过程中虽曾有过明显的相互的影响，但从全体来说，却长期地处于一种互相隔离的、甚至闭关自守的状态，这种状态现在开始被打破了。全国各种戏曲之间开始建立起一种新的关系：一种在友谊的自由的竞赛中互相吸收、互相发展的关系。毛泽东同志所指示的“百花齐放，推陈出新”的方针，就是最正确地规定了各种戏曲的这种相互关系和它们共同的奋斗目标。这次会演为各个剧种彼此间的互相学习观摩提供了绝好的机会，对推动今后全国戏曲的发展是一定会起极大的作用的。

这次会演，不但集中地展览了几百年来民族戏曲的优良遗产，而且也表现了在人民政权下戏曲改革的新的成就。会演对优秀的剧目和表演进行了评奖，评奖的目的主要就是鼓励戏曲艺术的改革。评奖表示了我们所要提倡的是什么，所要反对的是什么。我们反对保守，也反对粗暴的改革。我们提倡正确的改革。我们主张按照人民的需要来改革和发展民族戏曲艺术，坚决抛弃戏曲遗产中一切反动的、有毒素的、不利于人民的部分，而保存和发扬其中一切进步的、健康的、有益于人民的部分。对于自己民族的传统，我们应当尊重、爱护，而不应当任意抛弃和破坏。我们鼓励在艺术创造上的优秀的技术，因为那些技术是艺术家为了真实地表现生活，在长期艰苦的劳动中花了无数心血得来的结果，但我们却不赞

成形式主义的、矫揉造作的、没有生命的所谓“技术”。

向优良的遗产学习，向优秀的技术学习，向戏曲改革的正确经验学习，这就是这次观摩演出大会的主要意义和任务。

各个剧种，凡是善于学习，善于吸收别人的长处，勇于改进和创造的，它的前途就会是无限的；反之，凡是故步自封、墨守成规，因而不能适应人民的新的需要的，就会在历史的演进中遭遇失败。

观摩演出的主要意义既然是在学习，因此评奖的目的主要也就是为了促进互相的学习。由于这次评奖仅限于参加会演的节目和艺人，因此有许多本来应该得奖的优秀的剧本和优秀的演员得不到评奖的机会。但是这次会演，对于全国戏曲工作者说来，不管他有没有参加，有没有得奖，都是一个极大的鼓励。毛主席、周总理以及中央的许多负责同志对这次会演是十分关心的，他们看了参加会演的各个剧种的演出，这对于我们是比什么都更宝贵的一种鼓励。这表现了党、政府和人民对于我们的殷切的期望。

这次会演是成功的。竞赛会演无疑地是推进戏曲艺术发展的良好方法。今后我们将要每隔几年举行一次这种会演。但是由于我们对于会演缺少经验，又加以事先准备工作不够，这次会演工作中就不免有许多缺点。例如，全国还有一些重要剧种和优秀艺人，没有能够被邀来参加会演，或者虽然参加了会演，却没有得到适当的或充分的表演机会，因而评奖就不能做到十分周到和恰当。节目的选择和编排也还有不够完善的地方。这次会演虽有这些缺点而依然得到了很大的成功，这主要地就要归功于参加会演的全体同志的努力。

更好地为国家和人民服务是戏曲工作者最光荣的任务

这次戏曲会演得到成功，受到人民和国家的重视，并没有任何理由可以使我们丝毫自满，而是相反地，大大加重了我们每一个戏曲工作者对国家和人民所负的责任。戏曲既是这样一种联系千百万群众的艺术，那么，它应当如何配合我们国家正在开始的大规模经济建设和文化建设，发挥出它更大的教育人民、改造社会的力量呢？它应当帮助国家正确地教育人民，用爱国的思想、民主的和社会主义的思想教育人民，传播社会的新风气，提高人民的道德品质，丰富人民的精神生活。如果不能这样，在新的人民的生活中也就没有它的光荣的地位。

新中国成立以来，全国戏曲工作者为了使戏曲艺术适合于国家和人民的需要，曾作了多方面的改革的努力。戏曲改革工作是有成绩的，这从这次会演的一些优秀节目和演出也可以看出来。特别值得指出的是，广大戏曲艺人三年来在戏曲改革上以及在各种社会政治活动上，表现了高度的积极性和爱国热情，对于共产党和人民政府表现了热忱的衷心的拥

护。戏曲艺人们的这种情绪是完全可以理解的。因为在反动统治的旧社会中，他们长期地受着迫害侮辱，而他们的艺术则被轻视、糟蹋。许多艺人的演剧生涯是充满血泪的。中国人民革命的胜利，首先带给艺人的，就是他们自身的解放。他们在新的国家中的地位不再是被侮辱，而是被尊敬；他们的艺术也不再是被轻视、糟蹋，而是被重视，被珍贵了。广大戏曲艺人在各方面所表现出来的进步，就是用实际行动表明了他们没有辜负国家和人民对于他们的重视和期望。

但是不可否认，在戏曲艺人的面前还有许多的困难。戏曲既然是人民在旧社会中所创造出来的，其中许多部分自然不可避免地带有一些封建性的糟粕，而更重要的是人民的新生活要求新的戏曲，因此要使戏曲更好地完全地适合新的社会的需要，必须有正确的改革和更多的创造。广大戏曲艺人在旧社会中大都被剥夺了受教育的权利，他们中间许多人缺少必要的文化知识和艺术修养。同时他们又或多或少地传染了旧社会的一些旧意识和旧习惯。为着改造和提高自己，使成为具有新的思想和作风、具有文化和艺术修养的、新的人民艺术家，还需要戏曲艺人们作许多的重大的努力。

党和政府的责任主要就在帮助戏曲艺人克服旧思想、旧作风，而建立新思想、新作风；帮助艺人从政治上、文化上、艺术上提高，使他们了解国家的基本情况和政策；使他们接近人民的生活，了解人民的需要，使他们在和新文艺工作者的密切合作之下来进行戏曲改革。各地党和政府的很多文化工作干部对待艺人和戏曲改革工作是采取了正确态度的，但也有不少干部采取了错误的粗暴的态度。这些干部不是在戏曲改革工作上和艺人建立亲密的同志般的合作关系，而是对他们采取一种居高临下的官僚主义的态度。他们不尊重艺人的技术，却轻视那些技术，认为都是些“落后”的、“应该消灭”的东西。对于艺人，只看见旧社会所遗留在他们身上的坏影响，而没有看到他们的进步，没有看到他们正在竭力地摆脱那些坏影响。在戏曲改革工作中，他们不是发动艺人的积极性、创造性，依靠艺人进行改革，而是自以为是地靠自己的“本领”抛开艺人单独蛮干。有的干部对待艺人甚至像旧封建统治者对待艺人一样。他们的这一切错误态度又是与他们的轻视民族艺术遗产，轻视人民传统，轻视群众的爱好等等相关联的。这些错误态度如果不加以克服，我们就不可能引导广大的戏曲艺术工作者更好地为国家和人民服务。

正确地发扬民族戏曲艺术的优良传统，
反对保守观念和粗暴作风

中国的戏曲遗产不但有悠久的历史、丰富的内容，而且始终保持了和广大人民的密切的精神联系，为人民所喜爱。这些戏曲遗产，许多都是历代劳动人民或人民的文学家、艺术家所创造，因而具有强烈的人民性和现实主义精神。虽然这些遗产曾经被封建统治者所肆

意地加以利用和歪曲，但戏曲究竟是一种比较地最具有群众性、民主性的艺术形式，它的流传主要决定于广大观众的支持和爱好，而人民的爱好则不是任何统治者所得以强迫的。人民以自己的眼光观察周围的现实生活，同时根据自己的生活经验，把历史和传说的故事加上自己的想象和判断，就在各种戏曲中创造了他们所向往，所喜爱的人物。人民的爱憎是分明的。和封建统治者的意志相反，人民的真正同情总是在被压迫者、被欺凌者的一面，那些弱小的、善良的人们一面，而对于那些骑在人民头上的凶恶的压迫者、剥削者，则表示了深深的愤怒和蔑视。他们歌颂那些敢于反抗压迫、反抗暴力，为自己的生存和幸福而奋斗的英雄的、正义的人们。他们喜爱那些大公无私、见义勇为的人物，憎恶那些胆小自私、见利忘义的卑鄙小人。人民是充满爱国心的，他们歌颂捍卫祖国的民族英雄，而憎恶背叛祖国的民族败类。这就是为什么人民在戏曲中那样地歌颂岳飞、杨家将、薛仁贵，而反对秦桧、潘洪、张士贵（在这里，真正的潘洪、张士贵究竟是否坏人并不重要）之类的人，那样地歌颂梁山泊的英雄们，而反对高俅、西门庆之类的人；那样地同情白蛇、青蛇，而厌恶法海。很清楚地可以看出：中国戏曲，虽然其中掺杂了不少封建性的糟粕，但它们的人民性和现实主义的光彩，却是始终不可泯灭的。

中国戏曲，正是由于表现了人民的生活，表现了人民的思想、感情、心理、意志和愿望，而其表现形式又具有人民的风格，所以为群众所喜爱。从中国戏曲中，我们不但感到了强大的现实主义的力量，而且也感到了强大的人民道德的力量。戏曲反映了中国民族的性格，反过来，又在民族性格、民族心理的发展过程上起了一定的作用。戏曲中所创造的英雄人物曾多少代地影响了中国人民。当我们谈到戏曲给予我们民族性格的这种积极影响的时候，我们又必须看到其中包含有不能代表我们民族性格的消极影响的一面。戏曲反映了人民在封建制度下的追求自由的意志和愿望，表现了人民的勇敢、勤劳、智慧、善良的性格；但在另一方面，我们不可忘了：封建统治者曾竭力地利用戏曲来培养人民的奴颜婢膝的消极屈服的性格，而且竭力使人民的一切优良性格来服务于维持和巩固封建统治的利益。人民是勤劳的，封建统治者就利用这种勤劳来让人民像牛马一样地供他驱使，人民是勇敢的，封建统治者就利用这种勇敢来让人民不惜性命地保护他的统治。在戏曲中，人民性常常像压在石头下面的草一样顽强地曲折地伸长出来，人民性和封建性的因素常常错综复杂地纠缠在一起。好些戏曲暴露了人民和封建制度的不可调和的矛盾，但找不到解决这个矛盾的正确出路，于是就以妥协的道路来使矛盾和解。《蝴蝶杯》就是这样的。这是一个非常富有戏剧性戏曲，它的前半部充满了对于恶势力的正义反抗和对劳动人民的热烈同情，但到了后半部，就在一个被巧妙地安排的恋爱纠葛中，仇人变作了亲人，斗争变成了和好。这次会演的晋剧《蝴蝶杯》和秦腔《游龟山》（即其前半部）的剧本的修改，虽还不是完善的，但却是必要的、有益的工作。

《梁山伯与祝英台》和《白蛇传》是在中国戏曲中特别卓越的，它们是真正的人民的杰

作。这次会演的越剧《梁山伯与祝英台》和川剧《柳荫记》(《梁山伯与祝英台》的另一名称),京剧和越剧的《白蛇传》的剧本和演出,都获得了不同程度的成功。这两个剧本强烈地表现了中国人民,特别是妇女追求自由和幸福的不可征服的意志,以及她们的勇敢的自我牺牲的精神,她们在远非她们的力量所能抵抗的强暴的压迫者面前竟敢于抵抗,没有丝毫动摇,没有妥协;他们至死不屈;简直可以说,他们的爱战胜了死。自然,她们的胜利只是在幻想的形式中取得的。一对爱人死了,怎么能够化为比翼双飞的蝴蝶,一个人压在雷峰塔下怎么还能复活?这是幻想,但也是真实的,因为它最真实地表达了人民对于自由的不可抑止的渴望。不正是这种幻想鼓舞了一代代的人们为挣脱封建主义的婚姻制度的枷锁而不屈地斗争吗?雷峰塔不是终于倒塌了吗?鲁迅就曾以充满高度热情的词句歌颂了这个带有象征的雷峰塔的倒掉。

在这里,我要顺便解释一下由于幻想而产生的神话传说与迷信故事的区别。无论是神话或迷信,本来都是反映了古代人们对于世界的一种幼稚的认识,一种对于超自然的力量的信仰;但两者的意义却有不同。因为并不是凡涉及超自然的力量的,都是应该唾弃的迷信;许多神话对于世界往往采取积极的态度,往往富于人民性;而迷信则总是消极的,往往反映统治阶级的利益。这种区别最突出地表现在对待命运的态度上面。神话往往表现人们不肯屈服于命运,并在幻想形式中征服命运。相反的,迷信则恰恰是宣传宿命论,宣传因果报应,让人们相信一切都由命定,只好在命运面前低头。由于对命运的看法不同,因而对于作为命运的主宰者的神就采取了不同的态度。神话往往是敢于反抗神的权威的,如孙悟空的反抗玉皇大帝,牛郎织女的反抗王母;迷信则是宣传人对于神的无力,必须做神的奴隶牺牲品,因此,神话往往是鼓励人努力摆脱自己所处的奴隶的地位而追求一种真正的人的生活,迷信则是使人心甘情愿地安于做奴隶,并把奴隶的锁链加以美化。为什么我们反对迷信而又赞成神话,其理由就在这里。

可以看出,中国戏曲中的现实主义具有它的独特之处的。它既真实地反映了封建社会的残酷的现实,又热情地表现了对于未来美好生活的理想、希望和信心;在这里,现实主义和浪漫主义取得了和谐的结合。中国戏曲所特有的简练和夸张的手法,就使这个结合达到艺术的高度。我们不但在像《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》这样大的悲剧中,而且也在像川剧《秋江》、《评雪辨踪》,楚剧《葛麻》那样小小的喜剧中,都同样地看到了这种特点,那些喜剧把人民的机智、幽默和热情绝妙地糅合在一起了。

中国戏曲达到了相当高度的现实主义,并不是偶然的。中国戏曲,从它的黄金时代——元代到现在,已经有了近七百年的历史;它在几百年的发展过程中不断地被人民的创作所补充、修正和丰富。中国现有各种戏曲,都是由民间戏曲发展而来的。京剧虽曾进入过宫廷,但它的基础仍是民间的,并且始终保持了和人民的联系。大家知道,京剧在清代中叶开始形成和发展的时候,就是综合了当时的二簧、秦腔等几种比较出色的地方戏曲,并

吸收了昆曲的精华而造成的；它在内容上、语言和音乐上都比昆剧更接近人民，因而就代替了昆剧的地位而统治了剧坛，在中国近代戏曲史上完成了一个重要的进步的变革。京剧在音乐和演技上比其他地方戏曲更提高了，它能够更广阔地反映历史题材，更多方面地表现各种不同身份和性格的人物。但是，过去京剧的这种提高，是受着封建社会的限制的；这种提高的结果，逐渐产生了脱离人民生活的倾向，因而也就在某些方面产生了形式主义。反之，各种地方民间戏曲，则带有较多的人民性，更接近人民的生活、人民的语言，因而它们的内容就更生动活泼得多，形式就更自由、更新鲜。几年来，地方戏曲，特别是越剧和评剧，有了不少值得重视的新的创造。这次会演中许多地方戏曲博得了广大观众的格外欢迎、是很自然的。京剧应当从各种地方戏曲中重新吸取自己所需要的养料，增强自己生命的活力，突破那些妨碍自己发展的障碍，向着新的人民的方向提高。同时，各地方戏曲，特别是民间小戏，像一切其他民间艺术一样，具有朴素的特色，但也不免有单调、幼稚的弱点，也都有待于提高。

中国戏曲艺术，在封建社会时代，以京剧的发达而达到了它的最高峰，从此便不再向前跃进，而陷入一种相当停滞的状态。虽然后来京剧曾继续地产生了不少天才的表演艺术家，但他们也都没有能够开创新的局面。虽然各地方民间戏曲仍在不断地生长着，发展着，但大都处于一种自生自灭的境地。这种停滞状态是有它深刻的社会原因的。封建统治阶级曾经从各种地方戏曲中培植了京剧，但是这个阶级也并没有给京剧多少积极的东西。资产阶级则由于它在文化上比政治上还落后，又加以它本身所沾染的封建性、买办性，它对发展中国戏曲艺术的事业就从来没有起过任何独立的积极的作用；而更坏的是，它竟使某些戏曲丧失了自己原有的民族传统，而染上商业化、买办化的恶劣风气，把艺术变商品，竞尚新奇，迎合小市民的落后趣味，将艺术引导到堕落的道路。比方，粤剧正走了这样危险的道路。粤剧在音乐上是有创造的，在舞台艺术上也有不断勇敢的革新，但它的整个艺术倾向却有极不健全的地方；剧本创作粗制滥造，追求离奇的情节，每个剧中都要凑足六个主角同时登场，并不适当地以奇异服装相炫耀，这一切不但不是艺术，而且恰恰是破坏艺术。粤剧艺人中有不少有天才的、有创造性的、富有爱国心的，他们应当起来彻底改造这种恶劣风气，而建立一种真正适合于人民需要和艺术发展的新的、健全的风气。

中国工人阶级是过去时代所留下的一切文化遗产（包括戏曲遗产在内）的继承者。但是由于中国人民革命曾长期地处在紧张的战争环境，我们没有可能大规模地、有系统地来整理和搜集我们的遗产，并且在新的基础上来发展它们。我们过去所做的工作，主要是从民族艺术形式中找到些能够迅速反映现实生活的比较简单的形式，例如秧歌，用来为当前的斗争服务。现在当中国人民已经成为国家的主人的时候，就必须把改革和发展戏曲遗产的责任担在自己肩上。中国戏曲也只有在工人阶级先进思想的指导之下才能得到真正的改革和发展，才能获得新的生命，开辟新的前途。

毛泽东同志在《新民主主义论》中正确地指出:"……清理古代文化的发展过程,剔除其封建性的糟粕,吸收其民主性的精华,是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件;但是决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。"中国戏曲基本上就是属于这种人民文化。因此,我们共产主义者必须以谨慎的严肃的态度对待这个遗产。我们一方面反对对遗产任意否定,随便窜改的粗暴作风,另一方面也反对对于遗产不加批评,不肯改革的保守观念。有些从事改曲改革工作的同志乱改旧有剧本,凭自己一知半解的知识,甚至凭个人感想,修改历史真实和人物性格,他们不是在改进而是在破坏传统,他们不懂得戏曲遗产是历代劳动人民创造的,是国家的精神财富;轻视传统,就是轻视人民,不爱祖国。这是一种不能容忍的、完会错误的作风,这是目前戏曲改革工作中最有害的倾向,必须首先加以纠正。

真实地表现人民新生活,
用新的正确的观点表现历史

戏曲遗产是反映过去人民的生活的,但新的人民生活,也要求新的戏曲来表现它。因此,如何用各种戏曲形式恰当地,而不是生硬地来表现人民的新生活,成为戏曲工作者当前的、也是长期的一个严重的创造性的任务。广大群众渴望表现人民新生活的剧本。各地方戏曲,凡是上演这类剧本的时候,大多数都是受到欢迎的。评剧、沪剧及许多其他地方戏曲的形式都表现了它们能够反映现代生活的能力。这次评剧的《小女婿》、沪剧的《罗汉钱》等的获奖,是值得高兴的。《小女婿》和《罗汉钱》的剧本和演出无疑地都是比较成功的。这两个剧本真实地描写了新的农村中不合理的婚姻故事,但像许多旧有戏曲中所描写的那种婚姻悲剧,在这里是不存在了,代替的,是新的前进的力量对于旧的落后的力量的完全胜利。但这两个剧本的创作方法上也还是有缺点的。《小女婿》的前半部把女主人公香草本人和她周围的环境既然都写得那样进步,后来香草被迫嫁一个小孩就显得有些难于解释了,人物和环境的描写就成为不够统一,不够真实了。《罗汉钱》对人物和环境虽作了不少真实的、生动的描写、但在处理人物的转变上也同样显出了勉强的和不自然的地方。另外两个剧本,评剧《女教师》和曲艺剧《新事新办》,从它们表现农村中的新人物和新生活的主题来说,是好的,但由于剧本创作本身的严重缺点,并没有能够达到实现这个主题的企图,虽然演员在表演上也作了很大的努力。《女教师》的戏剧发展缺少集中性,作者没有集中地认真表现女教师在教育事业中的崇高精神,反而把生产及其他许多社会活动随便地加在她的身上;作者罗列了农村生活中的许多问题,却并没有写出今天农村生活的真实面貌;许多地方是作者在说话,而不是人物自己在说话。《新事新办》也是不适当地、与主题

无关地描写了过多的生产活动，仿佛农村中的新式结婚的意义只不过为了增加生产而已；而人物的性格和语言也是抽象的、不真实的。所有这些描写农村生活的作品的缺点，其共同的根源，都在于没有深刻地揭露出农村中复杂的阶级矛盾以及这些矛盾在人民的生活、思想、习惯各方面的表露。

我的这些批评并不是说这些表现新生活的剧本，在这次演出的节目中都是不好的。相反，它们的方向是正确的。在艺术上也有不少是好的，值得欢迎的；它们的成功或失败的经验，都特别值得加以重视，加以总结。人民对于新的剧本是抱着多么热切的期望啊！我们要求更多更好的剧本。现实主义要求我们的作家真实地，而不是空想地去表现生活；要求作家创作有血有肉的、有性格的人物。这也正是我们新的剧作家应当向中国戏曲的优良传统学习的地方——要学习那种善于把许多矛盾集中在中心人物和事件上来尽情描画的方法。

当我们要求戏曲表现人民新生活的时候，又必须考虑到现有各种戏曲形式和它所表现的新的内容之间可能发生的矛盾，因此，对于各种戏曲，必须在原有基础上进行改革，首先整理和保存其旧有的优秀的或较好的剧目，在内容上剔除其封建性而发扬其人民性，在艺术形式上，不论是在音乐或表演艺术上，加以改进，以丰富和提高其表现现实的能力；然后按照各个剧种的发展的不同情况，凡适合于表现现代生活的，就使它在这方面得到充分的发挥，凡目前尚不适合于表现现代生活，而只适合于表现历史和民间传说的题材的，都不要强求它立刻表现现代生活，以致损害它固有的优点和特色，而只能逐步地引导它向这个方向发展。在这里，性急和粗暴是有害的。

中国戏曲，特别是京剧，多数本来是适合于表现历史故事的题材的，我们也需要有新的正确的观点来创作新的历史剧。

中国人民对于自己国家的历史和自己祖先的丰功伟绩，特别是对于近百年中国革命的历史是抱着极大的兴趣的。我们的新的戏曲应当是以工人阶级的观点来观察和判断历史的事件和人物；戏曲应当帮助人民认识、推动历史前进的，站在人民一方面的有些什么人；阻碍历史前进的，压迫、剥削人民的又有些什么人。在旧有戏曲中，人民的历中常常是被歪曲，被颠倒了的。毛泽东同志曾经尖锐指出："历史是人民创造的，但在旧舞台上人民却成了渣滓，由老爷、太太、少爷、小姐统治着舞台，"创造历史剧的任务，就是要恢复历史的确实面目，表现历史舞台上的真正主人。旧有戏曲中所反映的历史不但很多是关于帝王将相的故事，而且多在古代甚至比较辽远的古代。鸦片战争以来一百多年中，中国历史的变化最大，但在过去的戏曲中却几乎完全没有什么反映。今后创作历史剧应当努力从近代历史吸取题材。

无论表现现代的或历史的生活，艺术的最高原则是真实。历史的真实不许歪曲、掩盖或粉饰。反历史主义者，例如杨绍萱同志，就是不懂得这条基本的原则。他们以为为了主

观的宣传革命的目的，可以不顾历史的客观真实而任意地杜撰和捏造历史。他们不能区别，用现代工人阶级的思想去观察和描写历史，与把古代历史上的人物描写成有现代工人阶级的思想，是完全两回事。

历史上的英雄人物是应当加以歌颂的。但是历史上的任何英雄都不能不受他们所处的时代的条件的一定限制，因而他们的进步性、伟大性，就决不能和现代工人阶级的先进人物相比。而反历史主义者却总是尽量想把古代英雄人物描写成和现代的英雄人物一样；他们甚至把历史上并不是什么英雄的人物也都描写成英雄了。

我们要从历史的错误中取得教训，因此也可以批评历史人物的错误，但这种批评必须从人物当时所处的具体历史条件出发，而不能从我们今天的条件出发。但是反历史主义者却常常拿我们今天的尺度来衡量和批评古人，把不能由古人负责的错误妄加在他的头上，并且还要强迫他进行自我批评。因此，这常常也是把古代人物"现代化"、"理想化"的另一种表现。

我们尊重神话。因为它表现了古代人们对于世界的天真看法和对未来美好生活的幻想。但反历史主义者却硬要用神话来影射当前现实的斗争。《牛郎织女》中搭桥的喜鹊就改成了鸽子，无非因为鸽子是今天全世界人民所争取的和平象征。有位作者却更彻底了，不但叫喜鹊代表了和平，而且叫耕牛代表了拖拉机，同时把杜鲁门、飞机、坦克都一齐影射了。

反历史主义的害处就在：它不是以真理武装人民，而是把谎话和不伦不类的杜撰灌输给人民；它不是引导人民向前看，而是引导人民向后看，这不是培养人民的新的爱国主义的思想，而是培养人民狭隘民族主义的意识。

我们反对旧有戏曲中对历史的歪曲，同时也要反对反历史主义者冒充马列主义而对历史进行新的歪曲。这是我们为新的历史剧的创造而必须进行的一个思想斗争的工作。

无论是创作表现现代生活或表现历史的剧本，都需要真正的文学家、诗人来担任。我们的时代太伟大了。我们的历史太丰富了。我们需要新的关汉卿、马致远、王实甫，我们期待一个新的戏曲的繁荣的时代到来。

在民族戏曲传统的基础上，创造民族新戏曲

戏曲改革的首要问题是剧本，因为剧本是戏剧活动的基础。但对于新戏曲（新歌剧）的创造说来，音乐同样具有决定性的意义。

中国戏曲艺术形式是极多样的，其中大多数是长久的历史发展的结果。因此，各种戏曲一方面具有共同的民族特点，另一方面又因各地语言和民间音乐的不同而带有鲜明的地方特色，各个剧种都必须按照自己的特点和需要，来吸收其他剧种的精华，这样来不断地丰富自己，提高自己。

新的音乐工作者应当积极地参加戏曲改革工作。他们必须下很大的功夫来研究京剧及其各种地方戏曲的音乐，并适当地参照欧洲古典音乐，特别是现代苏联音乐的先进经验，在乐器、乐曲、唱法各方面加以改进，以增强中国戏曲表现新的生活的能力，并使中国戏曲音乐和世界音乐文化沟通起来，这是一个长期的创造性的工作，决不是一个早上所能够成功的，也决非少数人的力量所能做到的。新的音乐工作者首先就必须帮助各个剧种原有的乐师学习音乐，改进音乐。

中国戏曲音乐，就所有各个剧种的历史的总和来说，是丰富的；但就单独每一个剧种的表现力，特别是表现现代生活的能力来说，却又是贫乏的，十分不够的。中国戏曲特别是京剧的许多著名演员在声乐艺术上都曾有过很多的卓越的创造。昆曲的创始者魏良辅就是对戏曲音乐，特别是声乐艺术的建设有很大贡献的一人。中国戏曲的乐师在提高演奏技术和改进乐器方面也都有过很多的努力和创造。但是整个说来，中国戏曲音乐并没有根本的革新。乐师在戏曲中的地位和作用还没有足够地被重视和被发挥。因此，他们对戏曲改革就还没有能够尽到更大的推动的力量。要改革和发展戏曲艺术，必须将这些音乐力量充分发动起来，并从各方面帮助他们提高。

中国现在除了京剧和其他各种地方戏曲之外，已经产生了一种由《白毛女》所代表的新型的歌剧。这种新歌剧是在延安文艺座谈会以后，新的音乐工作者为了表现新的劳动人民的生活和斗争，主要以民歌和民间戏曲音乐为基础，同时吸收了外国音乐的先进经验而创造出来的。这种歌剧是新生的东西，它还没有成熟；但由于它的符合人民需要的新内容，也由于音乐上的一部分成功的创造，它已经受到了群众的欢迎；应当承认它是民族戏曲的一种新形式，这种形式是应当加以鼓励、扶植，加以发展的。但是这种新歌剧还没有充分地继承民族戏曲的丰富遗产，而新歌剧的发展只有在这个条件下才能找到光明的前途。它在广大人民中间的影响目前还远不及中国原有的各种戏曲，同时这些戏曲正在逐渐革新，有些地方戏曲在表现现代题材的时候，和新歌剧已经没有什么基本的区别了。因此，新的歌剧工作者必须努力地认真地向中国原有的各种戏曲学习，坚决地彻底地克服那种轻视民族戏曲传统的错误观点。必须认识，离开了民族戏曲音乐的基础，而空谈什么新歌剧的创造，那就会犯抛弃自己民族传统的错误。我们的新的音乐工作者应当大批地积极地参加到戏曲改革的工作中去。帮助改革和发展我们民族的戏曲艺术；只有当新的音乐工作者在整理民族戏曲艺术遗产的工作中累积了一定的经验之后，新歌剧的创造才有真实的、可靠的基础，否则是没有基础的，因而也是没有前途的。

中国戏曲的表演艺术，是杰出的；特别是因为中国戏曲综合了歌、舞、剧三者的艺术，就更显出了它的非凡的特色。中国戏曲，特别是京剧，曾产生了从程长庚到梅兰芳的一系列的天才的表演艺术家。他们在舞台上创造了各种不同的人物性格。他们的表演艺术是我们整个戏曲遗产的一个极其重要的宝贵的部分，必须正确地加以继承和发展。另一方面，在表演艺术中，也存在有形式主义的、自然主义的、妨碍表演的、落后的东西，需要逐步

加以改革。还有一些歪曲生活损害艺术的舞台形象、需要继续加以革除。但在进行改革时，对于每一细节，都应经过慎重研究和反复试验。比如，用幕来隐蔽检场，这虽是一件“小事”，但因为与表演密切联系，也就需要经过很多的研究和实验，才能达到完美的地步。又如脸谱，也是需要适当改革的，但也不是简单地一律地废止。首先需要改革的只是那些侮辱劳动人民、侮辱少数民族的、引起恐怖或表示迷信的符号和图案。其他如布景、服装方面的革新均需要有舞台美术工作者的精心设计。凡在演出与表演上的改革，都要一方面反对粗暴的急性的作法，另方面，又要反对保守的不肯改革的思想。

中国的各种戏曲，只有从剧本到演出，全面地但是逐步地进行改革，才能最后地完满实现“百花齐放，推陈出新”的目的。

最后，要做好戏曲改革工作，必须加强党和政府对戏曲事业的思想的和艺术的领导。这是主要关键问题。为着加强这种领导，就必须在政策上作出一些规定，如建立统一审定剧目的制度，加强全国公私营剧团的管理，有计划地培养各种戏曲演员人才等等。关于这些问题，同志们提供了很多宝贵的意见，中央文化部将根据这些意见作出具体的决定，我不在此多谈了。我在这个报告中主要谈了一些关于戏曲改革的艺术思想方面的问题；对于戏曲，我现在还是门外汉，有说得不对的地方，就请大家指教和纠正吧。我相信，经过这些会演，我们的戏曲艺术事业是一定会大大前进一步的。随着中国经济和文化高潮的到来，戏曲的新的繁荣的时代也一定要到来的。让我们同心协力，来促进这个时代的到来吧！

引1952年第24号《文艺报》

正确地对待祖国的戏曲遗产

中央人民政府文化部主办的第一届全国戏曲观摩演出大会，历时月余，已于本月十四日圆满闭幕。大会展览了全国各地在群众中流行的二十三种戏曲的许多优秀节目，使各种戏曲展开了友谊的竞赛，使各地戏曲工作者得到互相观摩学习的机会。大会对优秀剧目和优秀演员进行了评奖，并对三年来各地执行中央的戏曲改革政策的情况进行了检查。大会的这些收获，对今后的戏曲改革工作将有显著的推动作用。

这次戏曲观摩演出大会，进一步证明了我国戏曲遗产的丰富。我们的戏曲艺术绝大部分是由人民所创造，和人民有悠久的密切的联系，具有强烈的人民性和现实主义精神。大会上演的许多传统的优秀剧目，表现了在封建制度重压下人民的生活和斗争，人民的思想、感情、愿望和要求；并且采取了人民喜闻乐见的艺术形式。这就是它的人民性（民主性）。而在艺术方法上它们经常是密切地结合生活，善于抓住生活中的矛盾和冲突，对封建社会的人情世态的描绘，往往达到异常细致准确的程度；同时采取十分简练的手法和合理的艺术夸张，生动地表现出我国劳动人民勤劳、勇敢、智慧、善良的性格，正面地或者曲折地反映了被压迫的人民和压迫者之间的不可调和的矛盾，这就是戏曲艺术传统中的现实

主义精神。古代人民创造了这样丰富的戏曲遗产和优良的艺术传统，而且至今它们还在广大人民群众中生存着发展着，为群众所喜爱，这是值得我们十分重视的。但旧有戏曲究竟是在封建社会中形成的，其中许多曾搀杂了封建性和非现实主义的成分；戏曲的表演艺术也有许多落后的部分，有待于改革。而戏曲艺术如何正确地、真实地反映现代生活，更是当前急待解决的问题。因此，我们必须用正确的态度对待自己的戏曲遗产。一方面，应该把传统的优秀剧目和优秀的表演艺术加以整理而继承下来；另一方面必须用极大努力，组织剧作家、诗人和音乐家，根据毛主席提出的"百花齐放，推陈出新"的方针，在民族戏曲的基础上创造为人民喜闻乐见的、表现力更强的新戏曲。这样做，是符合于广大人民的利益和要求的。

三年来的戏曲改革工作已获得不少成绩。在各级文化领导机关和全国戏曲工作者的努力下，旧戏曲的封建内容和某些恶劣的表演方法都正在被逐步清除，戏曲舞台的面貌已发生新的变化。从这次戏曲观摩演出大会所显示的成绩看来，全国各地凡是在群众中影响较大的剧种已普遍得到扶持与发展，整理传统优秀剧目的工作已获得初步的成绩，某些地方戏曲在表现现代生活题材上也尽了很大的努力。所有这些，都是全国戏曲工作者正确地对待遗产，对待传统，运用正确的方法进行改革工作所获得的成果，是应该予以肯定的。

但是在已往的三年中，中央、各大行政区、各省文化工作的主管部门，对中央的戏曲改革政策没有作认真的深入的传达，对各地戏曲工作干部没有进行认真的经常的教育，直到现在，中央的戏曲改革政策在各地的执行情况，是非常不能令人满意的。目前各地戏曲改革工作中的严重缺点，主要表现为对待戏曲遗产的两种错误态度：一种是以粗暴的态度对待遗产，一种是在艺术改革上采取了保守的态度。这两种错误态度是戏曲改革工作向前发展的主要障碍，必须坚决地加以反对。

各地戏曲工作干部中有不少优秀的工作者，他们依靠当地艺人的通力合作，以正确的态度对待遗产，因而取得了成绩，但也有不少戏曲工作干部长时期不提高自己的政策水平、思想水平与文艺修养，经常以不可容忍的粗暴态度对待戏曲遗产。他们对民族戏曲的优良传统，对民族戏曲中强烈的人民性和现实主义精神毫不理解；相反地，往往借口其中含有封建性而一概加以否定，甚至公然违反中央人民政府政务院"关于戏曲改革工作的指示"，不经任何请示而随便采用禁演和各种变相禁演的办法，使艺人生活发生困难，引起群众的不满。他们在修改或改编剧本的时候，不是和艺人密切合作审慎从事，而是听凭主观的一知半解，对群众中流传已久的历史故事、民间传说，采取轻举妄动的态度，随便窜改，因而经常发生反历史主义和反艺术的错误，破坏了历史的真实和艺术的完整。他们在粗暴地破坏祖国戏曲艺术遗产的同时，也经常以粗暴的官僚主义态度对待艺人；他们不是把戏曲艺人当成劳动人民的一部分，当成祖国戏曲艺术遗产的保存者和继承者；对于全国戏曲艺人三年来政治觉悟与爱国热情的显著提高，也完全加以忽视，而单纯强调其落后的一面，不是诚恳地、耐心地帮助他们进步，而是对他们采取了轻视的态度，甚至像旧的统治者

那样地压迫他们。这次戏曲观摩演出大会在检查各地戏曲改革工作情况的时候，各地艺人揭发了上述的不合理现象，中央人民政府文化部将切实加以处理和纠正，这是完全必要的。

另一方面，戏曲改革中的固步自封的保守态度，也是我们所反对的。这种保守态度的产生，是由于不理解旧有戏曲有许多部分在思想上和艺术形式上的封建性和落后性，必须经过适当的改革，才能在新社会保持新鲜活泼的生命，适应今天的人民群众的要求。以往的三年中，各地戏曲改革的领导机关，对旧有戏曲节目的审定与整理工作以及组织新剧本创作的工作都做得十分不够，因而未能及时地改变各地上演节目的混乱现象。这是当前戏曲改革工作中亟待解决的问题。在戏曲艺术的改革上，除应继续澄清丑恶的舞台形象，并在表演艺术上力求改进外、音乐的改革具有特别重要的意义。我国戏曲音乐具有鲜明的人民性和民族风格，这是值得宝贵的；但是一般地比较单调，表现力不够丰富，这是必须改进的方面。

地方戏曲或民间戏曲表现现代生活和当前的人民斗争题材，是戏曲改革工作中的重要的任务。从这次观摩演出的成绩看来，地方戏曲表现现代生活题材，是完全可能的，并已收到初步的成效。目前反映现代生活的戏曲创作的主要缺点，是相当普遍地存在着概念化的倾向。那些作品往往不是客观的真实反映，而包含很多主观的编造：不是集中地刻画人物，而是无味地背诵现成的教训，因此缺乏感动人的力量。要改变这种情况，需要戏曲创作者加强思想锻炼与生活体验，认真地向传统戏曲中现实主义方法的优点和特点学习；需要各级创作领导机构，认真地领导现代题材的创作，以保证新戏曲质量的逐步提高。

戏曲改革工作必须在整个文学艺术界的关心与协助之下，才能得到顺利的开展。文学界、戏剧界和音乐界的专家今后应该与广大艺人密切合作，积极参加戏曲改革工作，将我国民族戏曲推进到新的繁荣的阶段。

1952年11月16日《人民日报》社论

戏曲遗产中的现实主义

——“发扬戏曲遗产中的现实主义传统”之一

光未然

一

中央人民政府文化部主办的第一届全国戏曲观摩演出大会，展览了全国各地较为流行的二十三种戏曲的九十多个节目；这对于我们是一次很难得的学习机会，通过这次观摩学习，使我们进一步认识到祖国戏曲遗产的无比丰富，和戏曲艺术的深厚的现实主义传统。这里，我想就大会上演的传统的流行剧目为例，试论戏曲遗产中的现实主义，并附带谈

到旧有剧目的整理与修改工作的得失。

戏曲遗产中的现实主义，主要表现在它描写了封建社会的历史真实，揭露了封建社会生活的内部矛盾，——人民和封建统治者、和封建制度的不可调和的矛盾；以生动的集中的艺术形象，证明了：不管在哪个朝代，不管在怎样的黑暗统治下，人民的自由与正义的火焰是从不熄灭的。戏曲艺术在表现这一生活真理时候，对当时的社会生活采取了精确的具体描写的方法，把当时的社会环境、世态人情、人物的性格与精神状态描写得活灵活现，使我们如临其境，如见其人，因而情不自禁地受到感动和启发。以这次上演的秦腔、晋剧与蒲剧《藏舟》为例（蒲剧演的是单出戏；晋剧则是《蝴蝶杯》中的一出，秦腔是《蝴蝶杯》前半部，即《游龟山》中的一出；这出戏完全可以作为一出精彩的独幕剧来表演的）。在这一出戏里，生动地、集中地刻画了渔家女胡凤莲勤劳、勇敢、智慧、善良的性格及其悲哀、愤怒、恐惧、喜悦等各种复杂交错的心情；田玉川在月夜渔舟上的情绪变化也刻画得真实而细致，甚至那搜查的武将的来势汹汹和败兴而返的神态也写得入情入理。通过这种真实的、精确的具体描写，揭露了明代的封建统治和被压迫的人民之间的尖锐的矛盾，使观众情不自禁地对渔民胡氏父女的悲惨遭遇和田玉川的正义行动充满了同情，对卢林父子所代表的封建权威充满了憎恶和仇恨；这就是戏曲遗产中的现实主义的魅力。

在古代戏曲、民间戏曲，特别是民间传说与神话题材的戏曲中，现实主义和浪漫主义（理想的或幻想的成分）巧妙地结合在一起。《梁山伯与祝英台》就是这样的例子。这个著名的悲剧，以现实主义的方法，揭露了并且鞭笞了封建婚姻制度的罪恶与残酷性；指明在这个罪恶的制度下，善良的青年男女要想忠实于自己的爱情及其自由幸福的愿望，他们和封建社会制度的矛盾，最后只能以生命的毁灭来解决；但尽管如此，青年们还是宁死而不肯屈服的，艺术家在具体地、精确地描写了这一残酷的现实之后，为了使人们的自由的渴望在幻想的形式中得到鼓舞（这在当时社会条件下仍然是带有革命性的），于是便有了“化蝶”或“化鸟”的传说的收尾，在这里，现实主义和浪漫主义便有了巧妙的结合。“化蝶”或“化鸟”固然是现实生活中不存在且不可能存在的事物，但是通过这个幻想形式，表现了古代人民追求自由生活的真实的顽强的意志，因而在浪漫的色彩中仍然蕴藏了现实主义的核心。

同样的，在《白蛇传》这个几乎整个是幻想形式的悲剧里，不但白蛇、青蛇、许仙这些人物的性格是客观的真实的描写，而且通过这一幻想形式，把人民与封建势力的矛盾，以及人民要求摧毁封建势力的强烈愿望，作了真实的、惊心动魄的反映，因而其基本精神仍然是现实主义的。

在我国丰富的戏曲遗产中，经常可以看到那种异常简练的艺术手法，表现了古代艺术家对生活的高度集中、高度概括的能力；这是戏曲的现实主义的重要特点之一。像川剧《五台会兄》、闽剧《钗头凤》，都是在短短的一折戏里（前者剧本约四千字、后者约三千字），刻

画了人物性格及其复杂的精神状态，完成了主题的要求。《五台会兄》中杨延德开场时唱了“五台山削了发学为和尚，思想起天波府疼儿的老娘”。接着念了四句上场诗：“愤恨奸臣才出家，五台庙内削去发，不愿在朝陪王驾，脱去蟒袍换袈裟。”就在这短短的六句唱诗中，把他全部的身世、性格、思想、感情——诸如他出家未久，眷恋家国，他的忠诚，他的愤怒，他的悲恸，他的高傲，他的豪爽，他和朝廷当权派的矛盾等等，都扼要地介绍出来了。江淮剧《蓝桥会》、湘剧《思凡》和《琵琶上路》等剧，经过长期的提炼，已成为一首一首精纯的民歌或深刻的剧诗，出场的演员不过一二人(《思凡》仅尼姑一人，剧本不过一千二百字)，通过那些简练的，意味深长的唱词，描写了人物，抒写了感情，深深地打动了观众。这些剧本在艺术手法上的共同的特点，就是主题、人物、事件的高度集中和语言的精练。艺术家对现实生活的原料，根据主题的要求，挑了又挑，选了又选，淘汰了许多不必要的东西，腾出地位来，让那些最必要的东西得到充分发挥的机会。艺术家掌握了一条重要的原则，就是：应当发挥的地方发挥得淋漓尽致；应当舍弃的地方舍弃得毫不留情。像在地方戏曲的《梁山伯与祝英台》中，正是由于采取了精简节约的笔法来对待次要人物的描写和故事过程的叙途，于是就能够腾出地位和腾出手来，集中地刻画梁山伯与祝英台的性格，向观众展示了他们的灵魂，他们的喜悦、悲痛和性格上的矛盾，有了像“十八相送”、“楼台会”、“哭灵”等场那种淋漓尽致的发挥，不使观众感动，绝不罢休。这些地方，如果和目前常见的许多拙劣的作品那种冗长的、繁琐的、平铺直叙的对比起来。就越发显得古典戏曲和民间戏曲在艺术手法上的优越性。

古典戏曲、民间戏曲中善于运用夸张的手法，在喜剧中尤其如此。把生活的真理、生活中最真实、最典型的东西放大一些来表现它，使人们看得更清楚，感受得更强烈，这是艺术的夸张手法的长处。由此看来，在合理的、适度的艺术夸张中，也就表现了现实主义和浪漫主义的巧妙结合。以楚剧《葛麻》为例，农民的智慧、地主的为富不仁、落魄书生的软弱无能，这些都是生活的真理，生活中最真实，最带普遍性的事物，艺术家怕人家看不清楚，怕人家忽视这一真理，于是有了《葛麻》这样的富于浪漫色彩的讽刺剧，把长工葛麻的热情、机智和傲视一切的性格，和作为讽刺暴露对象的地主的形象，以及作为同情的对象的落魄书生的性格上的弱点，夸张地对比起来，使人们对生活的真理认识得更加真切。剧情中的许多细节，看来好像不够真实，而演来却处处令观众信服，乃是由于剧本抓住了现实生活中的核心部分，其基本精神仍是现实主义的。以同情的笔触批评了穷酸秀才的思想与性格的弱点的川剧《评雪辨踪》，在艺术手法上也具有同样的特点。

二

戏曲艺术的现实主义和它的人民性有着不可分解的关系。戏曲的人民性是其现实主义的基础。我国的戏曲艺术，绝大部分是人民或人民的艺术家所创造，因而具有不同程度

的人民性。我国的各种戏曲，都是由民间戏曲、民间说唱文学发展而来的；这些民间文学艺术，都是历代劳动人民的集体创造。历代的民间艺人、戏曲艺人在形成戏曲艺术传统中的伟大作用，是我们大家所公认的。此外，元明以来的许多杰出的戏曲作家，他们当时在政治上是抑郁不得志的，对当时政治、社会情况是不满意的；他们冲破了封建士大夫阶级的艺术偏见，选取了人民喜闻乐见的艺术形式，创作了人民喜闻乐见的戏曲作品；他们和人民的心灵有了联系；他们在我国戏曲艺术的提高与发展上起了巨大的推动作用；因此，关汉卿、王实甫、高则诚、汤显祖、孔尚任等等杰出的剧作家是属于人民的艺术家。戏曲艺术既然是人民或人民的艺术家所创造，就不可能不表现人民的思想、感情和愿望，不可能不描写人民的生活并且以人民的眼光来观察和描写社会各阶层的生活，且通过人民的语言、人民喜爱的艺术形式来表现它们，这就是戏曲的人民性。同时，戏曲既然要表现人民的思想、感情和愿望，就必然要求忠实于生活，要求准确地、真实地反映生活，艺术的人民性必然要求艺术方法上的现实主义来适应它，而现实主义的方法也经常引导艺术家和当时人民的思想感情相结合。一条现实主义的红线贯串着民族戏曲艺术的整个发展过程，以致形成为一种牢固的、深厚的艺术传统，其根由就在于此。

从这次大会上演许多优秀的传统剧目中，可以看出戏曲的人民性和现实主义有着不可分割的关系；例如在楚剧《葛麻》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》中，这两出戏经过适当的修改，拂去了封建的尘灰之后，使它们原有的人民性和现实主义的光彩更加突出了。《葛麻》和《刘海砍樵》显然都是农民天才的艺术创造，从雇工葛麻的眼睛看来，地主是自私的、无情的、某些地方也是愚蠢的；地主的女儿是幼稚的、无知的；落魄书生是可怜的、软弱无能的；只有农民葛麻才是勇敢的、智慧的、富于同情心的，并且具有热心肠和傲视一切的气概。这无疑地是现实主义的。《刘海砍樵》的人民性，在于通过幻想的形式，歌颂了劳动和劳动人民的朴实、乐观的情绪，表现了劳动人民对于幸福生活的渴望，因此，这出浪漫主义的神话剧仍具有鲜明的现实主义精神。但是，可以看出，在这两出优美的民间戏曲里，现实主义还停留在朴素的、萌芽的阶段，民间戏曲艺术所掌握的现实主义手段还未充分满足其人民性的内容所提出的要求；这首先表现在它们对现实生活的矛盾的观察分析还是比较粗略的，对生活与人物形象的描写还不是非常精确的。现实主义的进一步的发展，只有当人民开始冲破了自己的比较单纯、狭小的生活视野，进而观察分析社会各阶级、各阶层的生活的时候，从这种较高的角度转而观察人民内部的生活的时候，并且当演剧艺术完全职业化的时候，才有了充分的可能。于是，我们就看到：那些历史比较悠久、在人民的支持下发展了自己的剧场艺术的京剧及各种地方剧，戏曲的题材大大地丰富了，视野大大地开阔了，人民随时要探索自己痛苦生活的根源，随时发现了并描写了他们和统治阶级的尖锐矛盾；人民并以其敏锐的观察力，观察和表现了统治阶级的内部矛盾。像在秦腔《游龟山》中，一方面把人民的痛苦和封建统治者的罪恶对比地表现出来，这是主要的；一方面也描写了统治阶

级内部例如总督卢林和县官田云山之间的冲突；甚至于也精确地刻画了田云山、田夫人、田玉川之间的思想与性格的矛盾。人民的视野进一步地扩展，现在要评衡整个的历史人物的得失；人民的智慧的目光，甚至于烛照到宫廷生活的内部。于是产生了大量的历史题材的剧目，其中包括了像这次上演的汉剧《宇宙锋》这样强烈的人民性和现实主义高度结合的产物。自然，人民对统治阶级内部生活的观察和刻画，不可能是非常准确的，其中带有很大的想象的成分（晋剧《打金枝》就是这样的例子，其中流露了人民的幽默的想象）。但是人民究竟是以自己的立场、观点来观察和描写封建统治阶级的人物，其爱憎分明的态度，对具体人物具体分析的方法，都说明了：戏曲的人民性的内容和现实主义，这时都有了进一步的发展。人民对整个封建阶级、封建制度及其代表人物是深恶痛绝的；对封建阵营中个别的有正义感的人物，或从封建统治阶级分裂出来的人物，却不是采取一概抹杀的态度。人民对杨家将、田玉川、赵艳蓉这类人物，是当做英雄人物来赞扬的；对《游龟山》中的田云山，《徐策跑城》中的徐策，只要在某一点上和人民的斗争有了联系，也就把这一点加以肯定。这样做，对人民是完全有利的。戏曲的现实主义的进一步的发展，突出地表现在京剧与各种地方剧中创造了许许多多深刻的，使人难以忘怀的各种典型人物，诸如宋江、林冲、鲁智深、李逵、诸葛亮、刘备、关羽、张飞、周瑜、廉颇、蔺相如、白蛇、青蛇、许仙……大大地丰富了我国现实主义艺术的宝藏。

三

在估计戏曲遗产中的人民性及其现实主义传统的时候，必须同时估计到它的封建性和非现实主义的一面；这也就是戏曲的不良传统的一面。我国戏曲遗产既然是在封建社会中形成的，封建社会的人民或人民的艺术家就不能不蒙受封建思想的影响。由于时代的和生活局限，他们在观察和描写历史社会生活的时候，也就很难达到完全的准确性；何况封建统治阶级总是要利用戏曲形式来达到他们蒙蔽人民、麻醉人民的罪恶目的。戏曲遗产中的封建性和非现实主义、反现实主义的东西，以及在同一剧目中人民性与封建性、现实主义与非现实主义互相交错在一起的现象，就是由此而来的。旧戏曲中存在着许多封建、迷信、色情和侮辱劳动人民的部分，这是大家所熟知的。中央人民政府文化部戏曲改进委员会宣布停演的《杀子报》、《滑油山》、《探阴山》等十二出严重的迷信、色情的剧目及中央人民政府文化部宣布禁演的《大劈棺》、《全部钟馗》等，就是这一类最恶劣最有害的剧目。此类显著的反人民的剧目，在艺术上也莫不表现了显著的反现实主义的特点；主要的是，违反了历史生活的真实，颠倒了劳动人民在历史生活中应有的地位，掩盖了封建社会的内部矛盾，并掺杂了许多庸俗的、恶劣的、破坏艺术的东西。此外，在全部戏曲遗产中，人民性与封建性、现实主义与非现实主义在同一剧目中互相交错在一起的现象，是非常普遍的。甚至在民间戏曲中，例如在前述的《葛麻》和《刘海砍樵》剧中，其原来流行的剧目，也多少掺

杂了一些不好的东西。经过稍加删改才使其原有的优点更加突现出来。这说明了,人民的现实主义的发展,在封建社会中,是受到层层局限的。我们对戏曲遗产的清理工作,今后还需要作一些重大的努力。

可是,尽管封建势力对戏曲的影响是相当强大的,在戏曲遗产中,我们仍然感到了人民的现实主义的强大的精神力量。这一方面是由于前面已经说过的理由,戏曲是人民或人民的艺术家所创造,就有着表达人民的思想感情和真实地反映生活的必然要求,还由于戏曲的演出是一种社会性、群众性的活动,不能不受到广大人民群众的思想感情和爱好的支配;而群众,不管在哪个时代,不管是自觉地或不自觉地,他们总是现实主义的热情的拥护者。就因为这个道理,古代戏曲中许多优秀的剧目,尽管在旧社会得不到出版发行的便利,千百年来通过无数艺人的口传心授,终于很好地保留下来了。明清以来虽然有不少封建士大夫阶级的文人染指于杂剧、传奇的创作,却只有那些与人民思想感情有联系的杰出作家的现实主义的作品才能为人民所接受而保留下来。清代的御用文人虽然也费尽心机编写了"月令承应"之类的歌功颂德的戏曲,人民却根本不理会它,它们在戏曲艺术发展中不发生什么作用。而从今天看来,凡是在人民群众中久远流传和广泛流行的剧目,大部分都具有一定的人民性和现实主义精神。群众的支持作用和剧场的淘汰作用保卫了民族戏曲艺术的现实主义传统,这是我们绝不可以过低估计的。

四

旧有戏曲中既然存在着不良传统的一面,存在着封建性和非现实主义的部分,而且这些有害的部分糅杂在一起,因此,为了适合当前的人民的需要,对旧有剧目的整理与修改工作,就成为戏曲改革工作中的一项迫切任务。这决不是一件简单的工作。整理与修改者必须具备对遗产的规律性的认识。他本身必须首先是一个现实主义的拥护者。他必须尊重古代人民的智慧创造;他必须知道,传统的流行的优秀剧目,不知道曾经耗费了多少艺术家和艺人的聪明才智,在舞台经过长期的考验和锤炼,经过一代一代的观众批准的;因此,我们决不能采取轻举妄动的态度。我们的任务是:必须考虑到古代艺术家或艺人的思想上的局限性,考虑到封建社会的剧场观众思想上和趣味上的弱点,特别是考虑到今天的工农兵群众的需要,因而慎重地选择剧目,慎重地进行修改,并且必须依靠艺人的合作来进行整理与修改的工作。我们必须具备正确的辨别能力,从丰富的遗产中,首先选择一批在群众中长久流传与广泛流行的、具有强烈的人民性和较高的艺术性的剧目,也就是不需要大改的剧目,进行适当的整理与修改,经过审定而予以推广。这次大会上演的旧有剧目中,有许多是经过很少的修改,就马上点石成金的,如川剧的《秋江》改了老艄翁的敲竹杠;湘剧《醉打山门》改了鲁智深的喝酒不付钱;京剧《甘露寺》改去了乔玄的贪图财礼;湖南花鼓戏《刘海砍樵》改掉了色情的部分,就立刻使人物性格变成更加完整可爱起来。此外像秦

腔《游龟山》，是把《蝴蝶杯》的比较易于修改的前半部先行整理出来，改掉了原剧一些宿命论与庸俗、色情的地方，京剧《三岔口》保存了基本的剧情与表演，却把劳动人民（刘利华夫妇）在舞台上的颠倒予以颠倒过来；所有这些，都替我们提供了整理与修改旧有剧目的成功的经验，都是值得参考的。

目前在许多地方盛行着对旧有剧目的粗暴的、简单化的修改，严重地损害了艺术遗产，最粗暴的例子是把我国著名的神话剧《白蛇传》、《牛郎织女》等胡乱地改成现代生活题材，用来“配合”当前的斗争任务。例如有些地方随便修改《白蛇传》，把白素贞改为农家女，小青改为马戏班出身，法海改为地主，白素贞被地主压迫，最后翻了身等等。有些地方修改《牛郎织女》，也把神话部分全部删掉，改成了土改、反霸的情节，此类极端错误的、反历史、反艺术的修改方法，是绝对不能允许的。另一种粗暴的修改方法，是把传统的优秀剧目中的主要情节和主要人物的性格，毫无根据地加以窜改。例如随便把《秦香莲》(《铡美案》)中的包公的性格加以丑化，极力说明包公是并无任何正义感的人物，把剧情也改成“最后不铡陈士美，在太后讲情下，包公不敢不放陈士美，对秦之处理只得与秦盘缠令其回家”云云。这样的修改，显然是错误的。因为第一，人民创造了《秦香莲》中的包公这样具有强烈正义感的人物，虽然带有很多幻想的、浪漫主义的成分，但是在这个创造中却表示了人民的愿望，表示了人民对黑暗统治的极度不满，恨不得把贪官、污吏、恶霸及陈世美之类的坏家伙一个个铡死；取消了包公的正义感，就是取消了这个艺术形象的人民性。第二，从元曲以来，包公这个人物以其刚直正义的形象在舞台上，在群众的心上生活了几百年，证明是群众喜爱的典型人物，是群众创造的优美的艺术形象之一，随便地修改它，丑化它，不尊重人民的创造、人民的喜爱，就是不尊重人民群众；这样的修改，群众也一定是难于接受的（附带说明一句：我不是说所有的包公戏都是好的；更不是说所有的公案戏都是好的）。这次大会上演的河北梆子《杜十娘》，就是以此类简单化的办法修改得失败了例子。修改者单纯要求揭露李甲的罪恶，加强杜十娘对李甲的仇恨，却没有考虑到杜十娘对李甲等人的仇恨（这是剧情中已经显示出来）应该“加强”到什么程度，对他们的罪恶“揭露”到什么程度，这只能决定于剧情中所规定的杜十娘思想性格的发展，而不是依靠简单的加法来决定的；对李甲这样贪财负义的男子，也仍然需要真实的、准确的描写，以便通过这种描写，使人们认识到整个社会制度的罪恶；而不是采取一味丑化或加重其罪恶的方法，连带地损害了人们对杜十娘的同情。上述的河北梆子《杜十娘》，把李甲这个人物修改得变成毫无理性，非常不近情理，使人们怀疑杜十娘为什么爱上了这样的人物，怀疑她是否咎由自取。这不但损害了人物，也损害了主题，破坏了人民的艺术创造。修改工作中最常见的反历史、反现实的方法，就是完全不从生活出发，而是从修改者主观的好恶出发，把遗产中的各式各样的真实的艺术形象，简单化地分为“好人”、“坏人”两大类，凡是“好人”就一味地加以美化，不许说一句在今天看来稍带落后意味的言词，凡是“坏人”就一味地加以丑化，一味“加重”或

加强其罪恶，必使其完全脸谱化与十分不近情理而后止，这显然都是对艺术遗产的严重破坏行为。

对传统的优秀剧目的整理与修改工作，是一件严肃的历史性的任务。我们必须首先对今天的人民负责，同时必须对古代人民及人民的艺术家负责；必须以现实主义的方法，通过审慎的、细致的工作步骤，使古代人民的优秀创造，得以去芜存菁而永远保留下来；使戏曲遗产中的现实主义的光辉，在新社会的条件下得以发扬光大，对遗产的任何片面性的理解以及由此而来的固守不前或粗暴作风，都是我们所坚决反对的。

引1952年第24号《文艺报》

文化部关于整顿和加强全国剧团工作的指示

（一九五三年一月二十九日）

为进一步发展人民戏剧事业，使符合于当前人民的需要，必须对全国剧团按如下方法加以整顿和加强：

一、加强国营剧团。国营剧团是人民戏剧事业的主要力量，应在剧目思想内容上、表演艺术上和剧团的经营管理上，力求改进和提高，使戏剧艺术更密切地配合国家建设，丰富人民的精神生活，培养人民的高尚道德品质，更有效地为广大人民服务。

目前许多国营剧团缺乏明确的工作方针和发展的方向。这些剧团由于没有固定上演的剧目，加以临时性的晚会演出及其他社会活动过多，不能经常在剧场演出，以致脱离了观众，也脱离了戏剧艺术正常发展的轨道。今后国营话剧团、歌剧团，应改变其以往文工团综合性宣传队的性质，成为专业化的剧团，并逐步建设剧场艺术。国营戏曲剧团，应根据毛主席"百花齐放，推陈出新"的方针，除继续保持剧场演出外，并应注意演出新剧目和改进表演艺术，在戏曲改革工作中起示范作用。

为了执行这个方针，国营剧团应切实做到以下三点：

第一、建立正常的剧目上演的制度。国营剧团必须每三个月或半年订定下一季度或下半年的剧目上演计划，此项计划经直属的主管机关审核批准后，应保证按计划切实执行，不得任意变动。凡上演的剧目，不论是旧有的或新创作的，都需经过慎重的选择和审查，以保证演出的思想和艺术的质量。国营剧团应经常整理自己的旧有剧目和排演新剧目，以逐渐积累出一套比较优秀的保留剧目，并在表演艺术上力求改进。话剧团主要应上演反映当前人民生活的剧本，并适当地介绍外国特别是苏联的优秀剧本。戏曲剧团应建立导演制度，以保证其表演艺术上和音乐上逐步的改进和提高。

第二、国营戏曲剧团每年至少应有六个月在剧场公演；国营话剧团、歌剧团每年至少应有四个月在剧场公演。此外，国营剧团每年应有两三个月的时间到工厂、农村或部队巡回演出。为使市区以外的工厂、农村和部队群众的艺术要求得到应有的满足，各地国营剧

团和文化主管部门应与各有关方面根据需要和可能订立巡回演出的集体台同，按期实施。至于市区的各级机关人员看戏，一般地都应当采取买票或包场的办法，废除现行的找剧团到机关内举行晚会演出的办法。目前许多国营剧团为机关团体的晚会演出占去了过多的时间，这是很不适当的。

第三、国营剧团应采取企业经营的方针，使其能逐步达到自给。各级文化主管部门，应指定所属剧场与所属剧团订立合同，以保证剧团得到固定的演出场所；在条件成熟时，可将剧场交与所属剧团经营管理。国营剧团应该反对单纯依靠政府供给的思想，也应该防止单纯营利的错误观点。

二、加强对私营剧团的领导和管理。凡私营的职业剧团，应向当地县以上人民政府文化主管部门进行登记，报请省(市)人民政府文化主管部门核准。私营剧团登记条例另订之。

私营剧团中有不少还保留了旧戏曲班社遗留下来的各种不合理的制度，严重地妨碍戏剧事业的发展。对这些不合理的制度应进行必要的改革。但是这种改革必须在省(市)级以上文化主管部门的坚强领导之下，并作好充分准备之后才能健全地进行，不应当无领导无准备地进行这种改革。各省(市)文化主管部门应当订出具体计划，在报经中央文化部批准后，领导当地私营剧团坚决地并极其慎重地有步骤地进行民主改革。

私营剧团经过民主改革，在演出节目和表演艺术上具有较高政治和艺术水平者，可由省、市或专区人民政府文化主管部门根据当地戏曲工作的需要，在剧团自愿的原则下，报请上一级人民政府文化主管部门核准后改为私营公助剧团。

各地文化主管部门对上述私营公助剧团应加以具体的领导和协助，如帮助他们进行政治学习、文化学习和业务学习，帮助制订演出计划，供应剧本，并酌量予以经济上的补贴，必要时并得派遣干部协助其工作。政府所派干部都应注意研究业务，与艺人密切合作，同心协力进行戏曲艺术的改革工作。干部的供给待遇一般由当地政府负担，不得在剧团内开支。

三、各大行政区和有条件的省、市文化主管部门应协同文艺团体大力组织文艺作家创作表现现代生活的各种剧本，并组织文艺作家与戏曲艺人合作，有计划、有步骤地进行当地流行的旧有剧本的整理和修改工作。在修改旧有剧本时，必须防止对于艺术遗产的粗暴态度。各种戏曲剧本经修改整理后，由各该大行政区文化主管部门审定，送中央文化部批准。目前许多地方存在着对旧有戏曲剧本滥禁乱改的现象，这是严重地违反戏曲改革政策的，必须坚决加以纠正。某些对人民有严重毒害的戏曲剧本必须加以禁演者，应由当地文化主管部门提出意见，将原剧本逐级呈报中央文化部统一审查和处理。在未经中央文化部批准禁演前，任何机关团体不得随意禁止其演出。

四、各地文化主管部门应注意适当地改善演员生活，切实地保护演员健康，首先在国营剧团内建立有利于演员艺术创作的正常的生活学习制度。提高演员艺术，保护和培养优

秀演员,是建设戏剧艺术的重要任务。目前许多国营剧团的主要演员都担任了剧团的行政工作,妨碍了他们艺术上的进修和提高,这是必须坚决改变的。今后国营剧团的行政事务工作和企业管理,应责成专门干部负责领导,主要演员不参加行政事务工作或企业管理工作,但必须参加剧团的高级艺术会议,参与商讨团内有关艺术工作的重要决定;也可担任适当的艺术领导工作。此外,目前许多剧团中还存在着会议过多、平均主义、极端民主和轻视老艺人等错误现象,也应当坚决纠正。

各地文化主管部门必须注意提高演员的政治修养和文艺修养,并按照提高思想和艺术创作的需要,使他们有充分机会体验生活。目前许多剧团在日常的政治学习上,把机关学习的一套方法生硬地搬来运用,这是不适当的。今后剧团的政治学习,应在当地文化主管部门领导下,一般采取专人讲授和定期考试的办法来进行,以期切实收到学习的效果。各地文化主管部门应以适当的方法提高戏曲艺人的文艺修养,并有步骤地对戏曲艺人中的文盲或半文盲进行速成识字教育,以逐步提高其文化水平。话剧团、歌剧团应特别注意演员的技术训练。歌剧团应将学习民族戏曲遗产作为自己艺术学习的首要任务。

国营剧团应经常注意从工农群众业余艺术团体中或民间艺人中发现和吸收有天才的演员,戏曲剧团并应吸收有艺术素养的老艺人担任指导和顾问工作。

为培养新的戏曲演员,各大行政区戏曲研究院及有条件的剧院,经中央文化部批准,得附设演员学校或演员训练班。

五、除上述话剧团、歌剧团和各种戏曲剧团外,各地文化主管部门并应注意发展职业性和半职业性的皮影戏、傀儡戏剧团,审定和供给其演出剧本,改进和推广其演出技术,并提高艺人的政治文化水平。

六、各地文化主管部门应经过文化馆、文化站,加强对农村业余剧团的指导,并与当地工会组织密切合作,发展工人和机关职工的业余戏剧活动。国营剧团,首先是话剧团、歌剧团,应与当地一两个工人或农民业余剧团建立经常的、固定的辅导关系;协助他们的编剧、导演、演出工作,协助他们总结经验,培养典型,并借此向群众学习。

七、遵照一九五一年五月《中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示》,各地剧团应一律由文化主管部门统一领导。各地文化主管部门应加强对剧团的上演剧目和演出活动的管理。某些地方对剧团无领导或多头领导的混乱现象必须切实改变。

文化部关于全国剧团整编工作的几项通知

(一九五三年五月十三日)

各大行政区文化局、各省、市文化局(处):

自本部颁布《关于整顿和加强全国剧团工作的指示》后,各大行政区均已执行,有的地区作了具体的传达和布置,制订了统一的整编计划及执行步骤,进行情况比较顺利。但也

有一些地区，由于未能将整编的积极意义深入传达，并缺乏统一的整编计划和执行步骤，因此发生了一些混乱现象。为此，特作如下的通知：

（一）全部整编工作，应由大行政区文化局直接掌握，有计划、有步骤地进行。对于机构的整顿和人员的配备，尤其必须有统一的计划。目前有些省、市因为编余人员较多，就随便把有业务专长的人转业，而另一些省、市编制不足，又随便招收人员、滥竽充数，这种现象是不合理的，应即纠正。

（二）各大行政区、省、市文化局，对文工团、队人员及部分尚未了解整编剧团的积极意义的干部，应着重说明整编意义，一方面肯定文工团过去在宣传工作和文艺工作上的成绩，一方面说明由于文工团长期地保持着综合性的流动宣传队的性质，因而业务不能提高，既不能进一步满足当前人民群众的需要，也不合于国家文化建设的长远利益；改编为专业的话剧团或歌舞团正是使文工团及其团员向专业发展，以进一步发展人民戏剧、歌舞事业，使符合国家建设的需要，一切顾虑都是不必要的。

（三）以私营公助或私营戏曲剧团建立为国营戏曲剧团时，必须选择在政治和业务方面都有较好基础者，并须注意原则上应整团改编，不得采取从中“拔尖”的办法，以免将私营剧团抽垮，影响艺人的生活。如有必须精简的人员，应由当地文化主管机关协助其转入其他剧团或负责介绍转业；如确实无法分配其他工作，因而使剧团人员超过编制名额时，可报经本部批准，暂时保留此项超额人员，其开支由剧团自行解决，遇有适当时机，随时加以处理。私营戏曲剧团如无条件改为国营或以私营公助方式经营较之改为国营更合适更便利时，不必因为编制关系勉强地改为国营，可俟有条件时再行改编。

（四）个别省、市虽有话剧团编制，但目前尚无条件者，可暂不成立。个别工矿区或省、市的话剧团，为适应工矿区需要或招待外宾的需要，有在规定编制内保留部分乐队及歌舞人员或酌增此项编制之必要者，应详细说明情况和理由，报请本部批准。或有编制上名为话剧团，实际只适于演出歌舞，不能向话剧发展者，可报请本部准予更改。

（五）对于不在编制以内的原地方国营戏曲剧团，应根据剧团的具体情况妥为处理，不得轻易一律改为私营公助或私营剧团。其中参加革命工作历史较久者，可由大区文化局报经本部批准，继续其国营性质，在业务上帮助其提高，使在经济上基本达到自给自足。至于有的名为国营，实际上只是私营公助的剧团，应详予解释说明后，明确其为名符其实的私营公助剧团，不必再称为国营剧团。

（六）指派业务干部参加国营或私营公助戏曲剧团时，必须选择具有一定的政治水平和文艺修养的人员，并应作好充分的说服教育工作，使其在思想上明确工作的意义和发展前途，真诚地与艺人团结合作，为改革和发展戏曲事业而奋斗。目前有些地区将政策水平和业务能力都很差的编余人员派往戏曲剧团，派去前又缺乏必要的交代和思想工作，因而去后工作不安心，和艺人关系搞得不好，这是很不妥当的，应加纠正或补救。

（七）各省、市文工团、队的编余人员，应由省、市文化局开列名单连同其工作简历及特

长，报大区文化局统一处理，各省、市不得擅自予以分散或转业。凡已不恰当地转业的有专长或有培养前途的各种业务人员（如编剧、导演、演员、音乐及舞台工作人员等），应与其所在机关洽商，动员其归队，并由大区文化局统一分配其工作。

（八）凡未经本部批准，任何剧团本身不得超过规定编制。

（九）各大行政区文化局希即根据上述各项原则，对本区整编情况作一检查，并制订统一的计划加以实施，必要时应派人赴各省、市协助工作，务期于一九五三年六月底前完成整编工作。抄报：中共中央宣传部、政务院文化教育委员会

抄送：艺术事业管理局

文化部关于私营剧团登记和奖励工作的指示

（一九五三年十二月十二日）

本部各局、院、团等直属单位；各大区、省、市文化局（处）：

为加强对私营剧团、班、社的管理和领导，并鼓励其改善演出剧目的质量，以改革和发展人民戏剧事业，兹就有关私营剧团登记及奖励问题，作如下的指示：

一、目前私营剧团数量很大（全国约1700余个），在人民生活中有广大基础，并将在相当长时期内起其一定作用。因此，对私营剧团应采取积极保护、重点培植、逐步改造的方针，各级文化主管部门应加强对广大干部关于戏曲改革政策的教育，坚决反对对待艺人漠不关心甚至轻视和侮辱的旧的统治阶级的观点；加强对私营剧团的经常管理，在工作上予以具体的帮助和指导，使之逐渐在组织和作风上健全起来；对个别条件好的私营剧团，则重点地加以培养；要克服和防止过早地不成熟地将私营剧团改为国营的急躁情绪，同时也要克服对私营剧团放任自流，任其盲目发展，不加领导的倾向。

二、各省（市）可根据具体情况，拟订私营剧团登记条例，经省（市）文委批准后报中央文化部批准，在一定的城市中进行私营剧团登记；已进行登记的地区，其登记工作与本指示的精神相符合者，应将办理经过报部，可不再重新登记。登记的目的，一方面是摸清情况，另一方面是通过登记对私营剧团的合法权益加以保障，并防止私营剧团的盲目发展。对已经成立、经常演出的私营剧团，一般应予登记。举办私营剧团登记的目的是积极的，不是消极的，应使所有从事登记工作的干部清楚地认识到这一点，并应适当地向剧团讲清楚。

三、关于举办私营剧团登记的具体办法，特提出如下几点建见，供各地参考：

甲、对于已成立的私营职业剧团、班、社，可规定在一定期限内，向所在省、市人民政府

文化主管部门申请登记，填具申请登记表，附剧团组织章程，职、演员履历表及经常演出节目单。由受理登记之文化主管部门径行发给登记证，并将该项申请登记表呈报中央人民政府文化部备案。对已成立的私营剧团，如因特殊原因不能允予登记时，须向申请者说明理由，如申请者不服时可提出理由申诉，在申诉期内未作最后决定时，应准其照常营业演出。上项登记证式，以简便易办为原则，一般不要过于复杂。附发表式，供参考。

乙、对于新申请成立的私营剧团、班、社，具备下列条件者始可核准登记：(1)有固定的基本组织，其主要成员确以戏剧表演工作为职业者；(2)有一定数量的上演节目，能维持正常营业演出者。省、市人民政府文化主管部门对申请成立之私营剧团、班、社，如因不合规定而批驳其登记时，须向申请者说明理由，申请者不服时可提出理由申诉。

丙、经核准登记的私营剧团、班、社，须遵守下列规定：(1)在每年一月份向所在地市、县、人民政府文化主管部门书面报告上一年度的上演节目及演出场数和观众人数；(2)如赴外地旅行演出，须将上演计划报请所在市人民政府文化主管部门备案，并请发给旅行公演证，在到达旅行演出地区时，须持该证向当地人民政府文化主管部门报到，取得工作上的协助和指导，旅行演出结束后，应向原核发单位缴销该证；(3)剧团组织及主要负责人变更时，须报请所在省、市人民政府文化主管部门备案；(4)剧团解散时，应即向原核准登记的文化主管部门缴销登记证。

丁、私营剧团、班、社登记工作，应由各大区文化局会同省、市文化局根据具体情况，先在条件较好地区试行取得经验后，再有步骤地加以推广。目前除若干特别大的县因剧团众多，必须举办登记以便加强领导外，县一级一般均不举办。至于未举办登记地区的私营剧团、班、社赴已实行登记之城市演出时，不受丙项规定之限制。

四、对已核准登记之私营剧团、班、社，除应切实保障其合法权益外，对其演出之新剧目，不论其为历史或现代题材、改编或创作、自编或其他剧团曾经演出过的剧目，凡内容对人民有教育意义、表演严肃认真者，均得予以奖励。其办法可采取每年一次的定期评奖，一次给予该剧团、班、社奖金若干；对其戏曲改革工作卓有成绩者，亦可给予名誉奖励，赠发奖旗或奖状。此项奖励由省、市文化主管部门会同省、市文联举办，在评定时应尽可能吸收当地著名艺人参加。

五、省、市文化局应根据以上指示，结合当地具体条件，在一九五三年内或明年春季订出切实可行的条例、办法、实行地区以及具体方案，经省(市)文委批准，再报经大区文化局转本部批准后执行。

(附表略)

抄　送：中共中央宣传部、各中共中央局宣传部、分局宣传部、省(市)委宣传部

文化部批复“建议停演或禁演评剧《麻疯女》的意见”

（1954年4月16日）

东北文化局：

你局1953年12月3日(53)东文艺字第1244号报告已悉。关于建议停演或禁演《麻疯女》一剧事，本部认为该剧内容宣传了反科学的及愚昧人民的思想，并以丑恶的舞台形象给观众以不良影响，基本上同意你局意见。但今后对于不良剧目，除在政治上内容反动者以外，一般不宜过多采用行政命令禁演的办法，而应着重思想上的揭发和斗争。因此，对于《麻疯女》一剧，请由你局或沈阳市召开该剧座谈会，在报刊上展开批评，并规定国营剧团、剧场不演此一剧目。采取这样的方式和措拖来影响其他民间职业剧团，启发他们的自觉，而自动放弃上演，较为妥善。希将处理情形报部、剧本留部存查。

引《戏剧工作文献资料汇编》

文化部关于加强对民间职业剧团的领导和管理的指示

（一九五四年五月二十六日）

各大区文化局、各省(市)文化局(处)，本部各司、局、各直属单位：

近几年来，由于戏曲改革的正确方针的推行，历次社会的民主改革运动的深刻影响以及广大艺人政治觉悟的提高，全国民间职业剧团已发生了很大的变化。上演剧目和舞台形象有了革新，剧团内部关系有了改变。除小部分仍由业主所经营的剧团及一部分成员聚散无常的流动班社之外，大部分剧团已成为由艺人自己经营和管理的“共和班”式的剧团。这些剧团已由艺人受业主雇佣变为艺人自己合作经营，由包银制变为按劳取酬制；有的剧团并已开始积有公共财产(如戏箱、布景、灯光等)；剧团领导开始采取了民主的方法。这种变化不仅基本上废除了剧团内部的剥削关系，而且提高了艺人的政治觉悟和剧团的责任感，提高了他们的工作积极性和创造性，这就为戏曲艺术的改进和提高提供了有利的条件。

但是目前，各地这种“共和班”式的剧团的发展是很不平衡的，情况也不尽相同。一小部分剧团组织比较健全，政治和艺术水平亦比较高。多数的剧团还只是实行合作经营，内部尚不健全和稳固、存在着不少严重的问题和缺点，首先是旧的制度已被革除或正在革除，新的制度一时还未能很好地建立，有的新制度还不尽合理或流于形式；艺人们在政治上虽有了显著的进步，但是还保留不少旧的思想作风，因而在工作上仍残留家长制作风或发生极端民主化倾向；在经济待遇上有分配不公或平均主义思想，因而劳动纪律松弛，缺

乏长期打算，不愿积累公积金或购置公共财产；更主要的是业务上得不到改进和提高，因而不能适应广大观众的需要。产生上述各种缺点，虽有其客观的、社会和历史的原因，但各级文化主管部门对于民间职业剧团缺乏经常领导和具体帮助，却是一个重要原因。

民间职业剧团是一支庞大的艺术宣传队伍，为了充分发挥其积极作用，各级文化主管部门必须进一步加强领导和管理，兹特作如下指示。

一、对于"共和班"式的剧团，应分别不同情况，采取具体的妥当的步骤，启发艺人的自觉自愿，积极帮助和鼓励其向以下几个方面努力，以逐步提高其政治质量和艺术水平。

（一）上演优良剧目（包括经过整理改编的原有剧本和新创作的剧本），定期制订演出计划。在舞台艺术方面力求改进，继续清除丑恶形象；同时反对以庸俗表演迎合落后趣味或片面追求新奇服装布景的商业化倾向，逐渐建立严肃的排演制度。

（二）建立基本上符合按劳取酬原则的劈份或工薪制度，逐步改革不合理的经济制度，实行经济公开、民主监督的办法。加强劳动纪律，反对平均主义思想。在逐步提高演出质量以增加收入、改善生活的基础上，积累公积金及购置公共财产并设置奖励金、福利金等。

（三）建立民主领导，健全组织机构；加强演员之间及演员与编导、乐师及职员之间的亲密合作和团结，反对家长制作风和极端民主化倾向。对于主要演员，应吸收其积极参加领导工作，但应避免负担过多的行政事务工作，以致妨碍演出业务及演技水平的提高。

（四）加强剧团成员的政治、文化和业务的学习以提高其思想、艺术水平。改革旧式徒弟、养女制度，建立合理的师徒关系，提倡尊师爱徒的精神，注意给学徒及年青演员以文化教育。

（五）保护演员健康，保证其一定的休息和学习时间。在日常生活方面逐步革除不合卫生和漫无规律的不良习惯。

二、对于尚存有剥削关系及其他严重不合理现象的业主班或变相业主班（即形式上为共和班，实则仍由业主操纵的），应在提高艺人觉悟的基础上帮助其进行改革，首先应改革于人民有害的剧目和表演，并逐步改变各种严重妨碍剧团发展与艺人利益的不合理制度。对于成员流动性较大的，如仅有固定班底临时邀集主要演员或仅有主要演员临时邀集班底的剧团应积极进行教育，在具备一定条件时，引导并协助其由聚散无常到固定组织，以利于业务的改进和提高。

三、各级文化主管部门对于民间职业剧团，首先是对于"共和班"式的剧团，应有步骤、有重点地进行具体帮助和辅导，培养典型，在实行艺术改革和建立剧团内部制度各方面积累经验，逐步推广。应指导和帮助剧团适当选择上演剧目，制订演出计划；帮助组织演员进行政治文化及业务学习并协助其培养新演员；责成所属国营剧团和这些剧团建立一定的辅导关系，互相观摩学习。此外，并应有计划有步骤地派遣干部或工作组到剧团予以辅导（在工作期间，其供给由文化主管部门负责，个别人员较长期留剧团担任固定工作者亦可

由剧团供给)。凡派至剧团的干部必须与艺人密切合作、共同致力于戏曲改革,协助剧团整顿组织,改进业务,建立艺术工作制度,帮助艺人在思想上和业务上提高,充分发挥艺人的积极性和创造性,并从中培养积极分子和领导骨干。必须尊重艺人的经验和技术,倾听他们的意见,反对自以为是、独断专行、强迫命令、包办代替的恶劣作风。

四、对于在戏曲改革上有显著成绩的剧团,在表演艺术上有成就的演员和优秀剧目的演出,应根据本部一九五三年十二月《关于私营剧团登记和奖励工作的指示》中规定的办法予以荣誉的或物质的奖励。为了鼓励艺术上的自由竞赛、交流戏曲改革经验,可适时举行小规模观摩演出。

五、为了保证剧团的健全发展,应加强对剧场的领导,监督剧场上演节目的思想艺术内容,改进剧场内部的管理,革除剧场中各种不合理制度和陋规恶习,改善剧场的安全和卫生条件,进行必要的修缮,提高剧场工作人员的政治和文化水平,使剧场成为真正有益于人民的文化场所。剧场较多的城市应建立剧场管理委员会,以统一对各剧场的领导和管理。

六、各省(市)文化主管部门对本地区民间职业剧团尚未进行登记者,应按照上述《关于私营剧团登记和奖励工作的指示》所规定的原则,根据具体情况制定办法,予以登记。

七、各地文化主管部门对新的职业剧团的申请成立,必须根据当地需要和剧团条件加以严格审查,并须报经省(市)以上文化主管部门批准,报中央文化部备案。

八、各地文化主管部门于接到本指示后,应对过去工作认真加以总结,对本地区剧团情况详细加以研究,区别其不同情况,根据本指示所提各点,按照重点试验、逐步推广的原则,有步骤、有计划地订出具体方案予以执行。

抄　送:中央中央宣传部,政务院,政务院文化教育委员会,中共中央办公厅第一办公室,各大区、省(市)人民政府、文委、中共各中央局、省市委宣传部

加强对民间职业剧团的领导

中央人民政府文化部发布了关于加强对民间职业剧团的领导和管理的指示。这个指示指出了民间职业剧团的努力方向,强调了各级政府文化主管部门对民间职业剧团的领导责任,这对于发展我国戏剧事业,使之更好地服务于国家过渡时期的总任务,是有积极意义的。

目前,民间职业剧团的队伍非常庞大,每天联系着数以百万计的广大群众,影响着人民的精神生活。几年来,由于戏曲改革政策的推行,广大艺人的社会地位和政治觉悟的提高,各地民间职业剧团的面貌发生了很大的变化;不但上演剧目和舞台形象有了革新,剧

团内部关系也有了改变。艺人们已经摆脱了受业主雇佣的剥削关系，大多数剧团已由艺人自己合作经营。艺人已成为自己剧团的主人，而不再是被雇佣者、被剥削者，因而他们在改进戏曲艺术和改善剧团经营上表现了前所未有的积极性和热情；他们想上进，他们希望自己的艺术劳动能够适合和满足新社会的需要。但在他们面前，困难是很多的。他们要求排演为时代所需要的新的剧目，但缺乏适合的剧本。他们要求改革和提高自己的表演艺术，但缺少指导，只好自己摸索。他们对于以新的方式经营剧团还缺少经验和办法，例如在实行酬劳分配上，一方面仍有个别主要演员"劈份"过高的现象；另一方面也发生了把主要演员收入拉到和普通演员一般齐或相差无几的有害的平均主义的倾向。在实行民主管理上，一方面仍有家长制的残余作风，另一方面又发生了极端民主化倾向，致使劳动纪律松弛，工作秩序混乱。同时还应指出，各地民间职业剧团的发展是极不平衡的。还有不少剧团仍然是业主班或变相业主班，存着剥削和其他严重不合理现象。剧团本应是教育人民的重要工具之一，但在他们手中，却成为了单纯牟利的手段。因此，各级文化主管部门必须加强对民间职业剧团的领导和管理，在启发艺人自觉自愿的基础上，帮助其对剧团进行改造和提高工作，使这一支庞大的艺术宣传队伍，能在国家过渡时期发挥积极的作用，帮助人民积极参与社会主义改造和建设的伟大事业。文化部指示中所提出的改进方案，应成为全国各地民间职业剧团一致奋斗的目标。

加强对民间职业剧团的领导和管理的工作，不能简单地依靠行政措施，而必须对戏曲艺人采取团结教育的方针，在工作中坚持依靠艺人的政治积极性和艺术创造性的原则，坚决纠正干部中任何轻视艺人的想法和做法。对于艺人生活和思想中残存的旧的作风和习惯，应该认识这是旧社会遗留的恶果，不宜只看这一面甚至夸大这一面，而同时应看到他们进步的积极的方面，抱着满腔热诚去帮助他们逐渐克服他们身上的缺点。至于在艺术改革上，更要尊重艺人长期劳动积累的经验，坚决反对干部包办代替的作法。戏曲艺术是人民世代相传的集体创作，民间艺术天才们的劳动和智慧的结晶；艺人们有着丰富的艺术创作的经验，掌握着熟练的表演艺术和舞台技术。只有在"百花齐放，推陈出新"的方针之下，依靠广大艺人的智慧和创造才可能使戏曲艺术在原有的优良传统的基础上获得新的进一步的发展。因此，必须使国家戏曲改革的政策成为广大艺人自己的政策，依靠发动和提高艺人的积极性和创造性去执行这个政策。只有这样，才能做好领导和管理民间职业剧团的工作，把戏曲改革事业向前推进一步。

加强对民间职业剧团的领导和管理工作，是一个巨大和细致的工作，不可能一蹴而成。首先应该抓紧改进上演剧目这一环节。因为，如果一个剧团没有优良的剧目，则一切的改革都将成为空谈，且将直接影响剧团本身的存在和发展。对艺人进行政治和业务教育，国家剧团对民间职业剧团的辅导，帮助艺人建立合理的经营管理制度和艺术制度等工作，都应围绕改进剧目这一中心任务来进行。几年来对旧有剧目滥禁滥改的现象已有纠

正，改编旧有剧目和积极推广优良剧目的工作也获得了显著的成绩。在这一工作中，一方面要继续反对对待民族戏曲遗产的粗暴态度，另一方面也要反对不愿和不肯改革的保守倾向，这种保守倾向目前已成为戏曲改革事业再前进一步的主要障碍。不应忘记，我国的戏曲遗产虽然异常丰富，但其中也包含了不少封建的和落后的部分。因此，必须区别好坏加以取舍。新的生活要求我们创造新的剧本和新的表演艺术，我们尊重和继承遗产不只是为了简单地保存它们，而是要在继承民族艺术优良传统的基础上加以发扬光大，使戏曲艺术能适应新的时代的需要。毛主席所指示的"推陈出新"的这一意义，就在这里。否则我们就在艺术战线上成了没有出息的人、落伍的人。因此，我们应当鼓励革新和改革，并且具体地组织力量和艺人密切合作，发扬艺人的聪明才智，进行各种实验和尝试，创作出更多的能真实地反映人民过去和现在生活的新的剧本，并使舞台艺术从演技、音乐到舞台装置逐步革新。国营戏曲剧团应当在戏曲改革工作中起应有的示范的作用，可惜，有些国营剧团，这种示范作用起得太小了。各地政府文化主管部门应采取各种方式来加强对艺人的思想政治教育和业务辅导工作，有计划有步骤地派遣工作人员和艺术干部帮助剧团进行改革。有些地方已经创造了一些初步的经验，如派遣较为得力的工作组轮流到所属地区剧团中进行一定时期的辅导工作，组织国营剧团有计划地向民间职业剧团作观摩演出，责成国营剧团和一定民间职业剧团建立经常、固定的辅导关系等，都是可以采用的办法。

各地文化主管部门在对民间职业剧团的领导和管理上进行了许多工作，但还有不少地方存在着由于无领导或由于多头领导，实际上仍是无领导而形成的混乱状态，这种状态必须结束。政府文化主管部门，必须有计划有步骤地对民间职业剧团加以登记，对其演出活动予以指导和帮助，并切实保障其合法权利。对个别干部侵犯艺人权利的违法乱纪行为，必须严肃地认真地加以纠正和处理。这是政府文化主管部门为了人民戏剧事业和广大艺人的利益应尽的职责。艺人方面则应加强以艺术为人民服务的思想，努力提高自己的政治和艺术水平，首先提高政治觉悟，使自己和自己的艺术不至于迷失方向。旧社会在艺人身上所遗留的宗派门户、个人名利等落后思想，严重妨碍了戏剧艺术的发展和艺人的进步与团结，必须加以克服。应当提倡互助合作，发扬劳动人民的高尚品德。摒弃剥削阶级的自私自利思想的影响，加强阶级友爱，培养集体主义精神。艺术上的保守倾向在一部分艺人中间也是严重的，这就必须加强对新事物的学习，扩大眼界，加强与新文艺工作者的团结和合作，在学习先进理论和技术的基础上来改进和发展我们民族传统的戏曲艺术，坚决反对骄傲自满、墨守成规的思想。

加强对民间职业剧团的领导和管理，进一步启发艺人的自觉自愿，以便在发挥艺人的积极性和创造性的基础上推进戏曲改革工作，这是文化战线上贯彻过渡时期的总任务的重要措施之一，各级政府文化主管部门应和全体艺人共同努力来完成这一任务。

引 1954 年 5 月 23 日《人民日报》社论

文化部关于民间职业剧团的登记管理工作的指示

（一九五四年十月十四日）

各省、自治区、直辖市文化局（处）：

为加强对民间职业剧团的领导，防止其盲目发展，保障其合法权益，并逐渐提高演出剧目与表演艺术的质量，进一步改革和发展人民戏曲事业，本部已于一九五三年十二月十二日以（53）文部周字三三八号文指示各地进行登记工作，兹为进一步加强对民间职业剧团的登记管理工作，特再作如下指示：

（一）各省、自治区、直辖市的文化主管部门应即根据各地实际情况，依照本指示各项规定，于本年内制订民间职业剧团登记管理条例，如已颁布此项条例，应根据本指示规定各项原则，加以适当修订，报请同级人民政府批准施行，并报送中央文化部备案。

（二）所有已成立的民间职业剧团，必须在各地民间职业剧团登记条例所指定期间内，向规定接受申请的各地文化主管部门申请登记，经审查确有固定组织，具有必须的业务水平，足以维持经常营业演出者，由规定有权批准登记的文化主管部门批准后，发给登记证。不合上述标准者，可由剧团提出申请，在取得当地文化主管部门的同意与协助下，进行定期整顿；在整顿期间，得发给临时演出证，如限期届满，仍不合上述标准者，得视具体情况，帮助其转业或继续进行整顿。

（三）凡在各省、自治区、直辖市民间职业剧团登记条例公布后新成立的民间职业剧团，必须具备下列各项条件，始可申请登记（为了考核下列各项条件，必要时得由当地文化主管部门进行演出审查）。

（1）有固定的组织（包括一定数量的主要演员、一般演员、音乐人员、舞台工作人员、职员等），其大部分成员过去确系以演剧为职业者；

（2）有一定数量的上演剧目及一定的业务水平，能维持经常营业演出者；

（3）有一定的服装、道具及其他演剧所必需的设备者。

（四）凡于各省、自治区、直辖市民间职业剧团登记条例公布后成立的民间职业剧团，如因条件不合而未被批准登记者，可提出理由申请重新审核，或向上级文化部门提出书面申诉。但在申诉期间，未经正式批准登记以前，不得作营业性的演出。

（五）凡申请登记的民间职业剧团，均应填写“民间职业剧团登记申请书”，附“剧团组织章程”，“演员职员履历表”，“经常上演剧目表”各一式四份，呈报规定接受申请的各地文化主管部门审核。

受理申请的各地文化主管部门应限期提出初审意见，报请省或自治区文化局(处)核定，批准发给登记证。剧团解散时亦须报经原登记的文化部门转省。自治区文化局(处)备案，并应将登记证缴销。

受理申请的直辖市文化主管部门，得直接批准登记并发给登记证。

(六)凡经批准登记的民间职业剧团必须遵守下列各项规定：

(1)不得上演中央文化部业已明令禁演或暂行停演的剧目；

(2)每半年的第一月份应向原登记的文化主管部门以书面报告前半年工作情况(包括上演剧目、演出地点、场数等)；

(3)赴外地旅行演出时，应将旅行演出计划(包括旅行演出地点、起讫日期、演出剧目等)报请原登记的文化主管部门审核；

(4)剧团组织及人员有变动时，应呈报原登记的文化主管部门备案。

(七)凡经常流动演出的民间职业剧团，一般均应在成立所在地进行登记；长期不能在其成立所在地演出的剧团，可经取得成立所在地文化主管部门与剧团经常演出地区的文化主管部门同意后，在其经常演出地区的文化主管部门进行登记。

(八)凡经批准登记的民间职业剧团赴外地旅行演出时，应于接得目的地剧场邀请后，将旅行演出计划呈报原登记的文化主管部门审查后发给旅行演出证为凭。剧团于旅行演出期满后，应即将旅行演出证向原登记的文化主管部门缴销。如有必要需延长演期或转赴另一地旅行演出时，应详细呈报原发给旅行演出证的文化主管部门批准延长或补发转赴另一地的旅行演出证。

剧团于到达旅行演出地区时，应即将旅行演出证及批准的旅行演出计划呈缴该地文化主管部门备案，该地文化主管部门对该剧团应给予工作上的指导与协助。

(九)对已经批准登记的民间职业剧团，除切实保障其合法权益外，对其演出的新剧目，不论其为历史或现代题材、改编或创作、自编或其他剧团曾经演出过的剧目，凡内容对人民有益，表演艺术达到一定水平，为群众所欢迎者，得予以奖励或补助。

奖励或补助办法可由各省、自治区、直辖市根据当地情况自行订定。

(十)凡经批准登记的民间职业剧团，如有下列情形之一者，原登记的文化主管部门得按其情节轻重，给以适当处分或撤销其登记证：

(1)不遵守本指示第六条的(2)(3)(4)各项规定超过一年以上者；

(2)不遵守本指示第六条的(1)项规定，屡经批评不改者；

(3)有严重违反政府法令情事者；

(4)组织涣散，制度混乱，经常发生事故，确属无法整顿，或业务水平太低，无法维持经常演出者；

(5)未报告原登记文化主管部门，连续三个月不演出者。

剧团在旅行演出中，如有上述情形，得由所在文化主管部门征得原登记文化主管部门同意，予以适当的处分。

撤销登记证的处分必须经省、自治区、直辖市文化局(处)批准，并报请中央文化部备案。被撤销登记证的剧团如不服处分时，得在一个月内，向撤销登记的文化主管部门或上级文化主管部门提出申诉，在申诉期间仍可继续演出。

(十一)无论国营、公私合营或私营剧场，在全国各地民间职业剧团登记工作结束后，一律不得邀约或接受无登记证或临时演出证的民间职业剧团演出。如邀约已经核准登记的外地民间职业剧团，须事先向该剧场所在地文化主管部门申请批准。

(十二)各省、自治区、直辖市文化主管部门如发现本指示中的某些规定不适合于当地情况，须变通办理者，可报请中央文化部批准办理。

抄送：各省、自治区、直辖市人民政府，各省、自治区、直辖市文教委员会，中共中央宣传部。

文化部关于民间职业剧团登记工作的补充通知

(一九五五年六月十七日)

各省、直辖市、内蒙古自治区文化局(处)：

目前全国大多数省、市均已拟订了民间职业剧团登记条例及实施计划，有些省、市且已进行了登记试点工作。从各地报部的登记条例来看，一般是符合于本部一九五四年十月发布的关于登记工作指示中规定的精神的；但从各地所拟订的登记工作实施计划以及某些省、市进行试点工作的实际情况来看，其中还存在着一些问题。例如有的省把登记工作理解为一般的学习运动；有的省采取一边登记一边整顿的方法，要求剧团在限定期间内达到登记标准；有的省准备充分发动剧团的群众，企图运用社会力量来整顿剧团；有的省还提出了整顿首先要健全组织，并且规定小剧种剧团40—60人，大剧团50—80人，艺术人员应占百分之八十五以上等等。在试点工作中，浙江省由于有些干部曾提出了“阶级斗争”的口号，使艺人发生恐惧，认为是“生死关头”甚至有艺人自杀未遂及解散剧团造成失业的现象；甘肃省曾有些剧团的不良分子，利用登记工作组下去了解情况时，造谣恐吓群众，因而造成艺人企图自杀的事件；山西省曾处理了16人，其中法办了2人，开除了5人，停薪、记过、降职9人；河北省工作组提出发动民主改革对封建把头、戏贩子等进行改造和清除。

以上情况说明许多省、市实际上把剧团登记工作看成剧团的整顿改造工作的全部，企图在登记中就完成对剧团的整顿改造工作。这种不分步骤和急躁冒进的作法，不仅会增加

艺人对登记工作的顾虑，而且会造成剧团的混乱局面。为了纠正这些作法，更好地完成登记工作，特作补充通知如下：

(一)登记的目的与要求

登记的目的是为了：

一、掌握全国民间职业剧团的确实数字，了解剧团的情况，通过登记解释政府对民间职业剧团的方针和团结改造艺人的政策，为今后整顿和改造民间职业剧团工作创造条件；

二、控制职业剧团盲目发展以及业余剧团盲目向职业剧团发展的倾向，以确实保障剧团的合法权益。

三、限制流散班、社盲目流动，以保证民间职业剧团的正常发展。

本部一九五四年十月发布的指示中所规定的登记标准，是根据目前一般民间职业剧团实际的水平和最低的要求来制订的。按照这样的标准，除了极少数的没有固定组织的班、社以及业务水平过低，不能维持经常演出的剧团之外，一般的都该够得上登记标准，而予以登记(业主班、社凡合乎规定标准登记的，也应准予登记)。那些暂时还不合标准的剧团，也应该允许他们提出申请，发给临时演出证(为了避免造成社会问题)，并协助其逐步地进行整顿，在一定时期内达到一定的要求。

(二)方法与步骤

一、为了使艺人明了登记工作的目的和意义，在登记前必须做好宣传教育工作，可先召开团长(或剧团主要干部)、主要演员、积极分子会议(如有条件可集中起来开，不方便时则可派得力人员下去分头召开)，向他们详细交待登记的目的和登记的积极意义，解释登记的标准以及发给登记证和临时演出证的作用，指出登记后剧团发展的前途和努力的方向。必须认真地宣传本部“关于民间职业剧团登记和管理工作的指示”。

经过这样的思想动员会议以后，各剧团应组织全体团员进行讨论。在讨论中如发现群众对于登记工作尚有错误的理解或其他思想情况时，应针对这些思想情况继续进行宣传，务使每一个艺人都能明确地认识登记是为了保障剧团合法权益的积极意义，而另一方面，对于剧团发展前途也要有进一步的认识，以便为今后整顿改造工作打下思想基础。然后公布剧团登记条例，由剧团自动向当地文化主管部门申请登记，文化主管部门应根据剧团的“登记申请书”进行审核，决定发给登记证或临时演出证。

二、登记是整顿和改造工作的一部分，是整顿和改造工作的第一步。具体执行时，“登

记”与“整顿”应严格区分，必须分成两个步骤，不能混淆。登记工作只是为剧团的今后整顿和改造工作做好准备，不应该要求在登记工作中来解决剧团的所有问题。在登记以后，各省、市对于登记中发现的问题，应根据各剧团的具体条件和不同情况，认真地加以研究与分析，分别订出逐步整顿、改造的计划 。

民间职业剧团的整顿工作，是社会主义改造的一部分。除少数业主班、社业主(主要演员兼业主者应区别对待)外，一般均应以独立劳动者看待加以改造；业主班的改造也应研究其具体情况、特点，不应硬搬私人资本主义的改造办法。因此这项工作是长期的、细致的、复杂的工作，必须有步骤、有计划地做，防止急躁冒进。关于此项工作本部将另发指示。

三、登记试点工作的目的，在于了解艺人在登记工作中的思想情况，针对这种情况，解除他们的各种思想顾虑，检查“登记条例”是否完全切合实际。试点后应将试点工作加以总结，以便于普遍进行登记工作时的参考。

(三)应注意的几个问题

一、在审核工作中，向剧团进行调查时，必须有较强的干部来领导，并随时将情况汇报给领导上参考。调查的目的主要是审核该剧团是否符合于剧团登记的标准，对剧团的各种问题不应作任何处理，以免造成剧团的思想混乱。

二、登记工作的关键在于哪些剧团发给登记证？哪些剧团发给临时演出证？其界限如何？这些问题在实际工作中处理得恰当便可以推动剧团进步，宽严要合适。一般说，发临时演出证的范围要宽一些。规定剧团整顿的时间也要根据主客观条件定得恰当。

三、目前一般民间职业剧团中，都不免有些冗员，对这些冗员，应由剧团自行处理，不应对民间职业剧团要求定员定额，更不应以行政方式代替剧团处理冗员。对于一般已不能登台演出的老艺人，如他还能在剧团内从事其他工作时，也不能视为冗员。

四、对于民间职业剧团中所存在的各种不合理的制度和现象，应着重对艺人经常进行思想教育，提高其政治觉悟，在艺人自觉的基础上，逐步促其改进。反对以行政命令、包办代替的方法来对剧团进行改造。但在登记中发现剧团成员中有反革命分子，或有严重刑事案件的人，可由公安部门依法处理。但需与登记工作区别开，不要混在一起做。

五、此次登记的范围，只限于职业的戏曲剧团和话剧团，至于杂技团、木偶剧团、皮影社、曲艺队等均暂不进行登记。

文化部关于加强剧场管理工作的指示

（一九五四年十月十四日）

各省、自治区、直辖市文化局（处）：

为了保证戏剧艺术的健全发展，贯彻戏剧为人民服务的方针，充分发挥其对广大群众的宣传教育作用，必须加强剧场的管理工作。为此，特作如下指示：

一、剧场应以发展人民的戏剧艺术，借以丰富人民的精神生活，培养人民的高尚道德品质，提高人民的文化水平为首要任务。各级文化主管部门必须对剧场上演剧目的思想、艺术内容负责加以监督，使剧场成为推广优良剧目的场所。各地文化主管部门应加强对于剧场的统一管理，在剧场较多的城市，可以联合各剧场成立剧场管理委员会，在文化主管部门领导下，负责监督并检查各剧场的演出和经营状况，以推进剧团演出的计划性和保证优良剧目的上演。

二、剧场应以合理的租场或拆帐办法有计划地与剧团订立定期的演出合同。国营剧场应首先与国营剧团或条件较好的民间职业剧团订立较长期的固定的合同关系，条件具备时，国营剧场应划归某一固定的国营剧团长期使用或所有。

在当地与各地民间职业剧团登记工作结束后，凡未经文化主管部门发给登记证的剧团、班、社，一律不得在剧场演出。如邀约已经核准登记的外地民间职业剧团，须事先向剧场所在地的文化主管部门申请批准。

三、为改进剧场内部的管理，剧场必须革除各种旧规陋习，树立合理制度和良好作风，逐步做到：

1. 准时开演；演出中间宜有休息时间；在大城市中，演出时间一般不宜过长（每次演出以三小时为宜）。

2. 在有条件的剧场实行对号入座，迟到观众应在幕间入场；并应禁止卖黑票和逐步限制卖站票。

3. 取消在场内卖茶（可在场外另设饮水处）及各种食物（可在场外另设小卖部）；禁止在场内吸烟（有条件的剧场可另设观众休息室）。

4. 剧场内部经常保持清洁卫生，定期举行大扫除。

以上各项，国营剧场应首先实施，做出榜样；私营剧场应根据具体条件促其逐步实施。

四、剧场应经常耐心地以各种方式向观众进行公共社会道德的宣传教育，促其自觉地遵守剧场秩序（例如应准时入场、要爱护公共财物、勿随地吐痰、勿袒胸赤臂、勿乱丢食物

皮壳、在场内应保持肃静、勿高声谈笑、在表演及歌唱正进行中勿鼓掌叫好、散场时勿争先恐后地拥挤……），使剧场能真正成为广大群众的文化娱乐场所。

五、国营剧场在经济条件许可时，应逐步改善物质设备（如扩充后台，添置舞台设备，增设观众休息室、演员化妆室、休息室），剧场破旧者应及时地加以修缮。

六、剧场的工作人员必须逐步建立正规的政治、文化与业务的学习制度，并经常吸取观众的意见以改善自己的工作。有条件的各省、自治区、直辖市文化主管部门应定期举办剧场负责干部训练班，提高其政治和文化水平及管理剧场的业务能力。

七、各地文化主管部门于接到本指示后，应对本地区剧场情况加以研究，区别其不同条件，根据本指示所提各点，按照重点试验、逐步推广的原则，有步骤有计划地订出具体方案，呈报上级文化主管部门批准后予以执行。

抄送：各省、自治区、直辖市人民政府，各省、自治区、直辖市文教委员会，中共中央宣传部

关于昆曲《十五贯》的两次讲话

（一九五六年四月十九日、五月十七日）

周恩来

周恩来同志观看浙江省昆苏剧团的《十五贯》后，作了两次讲话：第一次是一九五六年四月十九日在北京广和剧场看完演出到后台看望剧团同志们时的讲话；第二次是同年五月十七日在中南海紫光阁召开的《十五贯》座谈会上的讲话。

四月十九日的讲话

你们浙江做了一件好事：一出戏救活了一个剧种。《十五贯》有丰富的人民性和相当高的艺术性。

我们不但要歌颂劳动人民，揭露反动的统治阶级，也需要像《十五贯》这样的戏。不要以为只有描写了劳动人民才有人民性。历史上的统治阶级中也有一些比较进步的人物。人民在那个环境中，没有办法摆脱困难，有时就把希望寄托在这些人物身上。我们不能用现在的眼光去看历史上的事情，正如我们现在所做的一些事，到了共产主义社会看起来也是很可笑的，但是我们现在还是需要做的。比如打仗，到那时人们看起来会感到很奇怪，可是我们现在有时还得打仗。

我们都是从旧社会过来的，犹如小孩从母体中生产出来一样。我们还或多或少地带有

封建思想和资产阶级思想的残余，官僚主义就是这种残余的一种表现形式。我们有的官僚主义者比戏中的巡抚①还严重，这巡抚是我们的镜子。《十五贯》中《见都》一场那面堂鼓就很好嘛。你要见他，他官僚主义，不见你；你一击鼓，他就只好出来了。虽然这并不完全是事实，但是反映了人民群众的一种愿望。我们现在有些官僚主义都甚至在“击鼓”后还不出来。我们有的官僚主义者恐怕连这个巡抚都不如呢！这很危险。况钟实事求是，重视调查研究，这是符合唯物主义思想的。

毛主席说过的百花齐放，并不是要荷花离开水池到外面去开，而是要因地制宜，有的剧种一时还不适应演现代戏的，可以先多演些古装戏、历史戏。不要以为只有演现代戏才是进步的。昆曲的一些保留剧目和曲牌不要轻易改动、不要急。凡适合于目前演的要多演，熟悉了以后再改。改，也要先在内部试改，不要乱改，不要听到一些意见就改。

老演员年岁大了就要走下坡了。我们希望下一代比我们好，要好好教他们。我们犯过的错误，不要让他们再犯。青年的热情很可贵，但没有经验，有时像一阵风。舵还得要老同志把。

演员学习文化很重要。主要学语文，结合学些历史、、地理、数学等。

昆曲的表演艺术很高，只要你们好好努力，将会取得更大的成就。

五月十七日的讲话

《十五贯》轰动了全国，是有它历史的原因的。昆曲受过长期的压抑，但是经过艺人们的努力奋斗，使得这株兰花更加芬芳了。由于它土生土长，到底还是经得起风吹霜打的，现在又引起了人们的重视。应该承认，“百花齐放，推陈出新”的方针提出后，我们还没有圆满地执行，昆曲在解放后多年来受到轻视，就是一例。这说明我们的成见还很多。北京有两个著名的昆曲演员，我们虽也叫这些老艺人教徒弟，但没有提倡昆曲。浙江昆苏剧团是自己奋斗出来的。在解放前，他们为了继承昆曲艺术，曾组织了个小剧团，到处流浪。解放后，他们继续奋斗，终于受到了重视。这也说明一个道理，只要奋斗，就有出路；不奋斗，就无法生存。在我们的新社会，只要你在正确的道路上奋斗，是会产生成果的。决定性条件是自己奋斗。当然，基本的大前提是现在社会变了，但主要还得靠自己努力。粤剧也是受了批评以后奋斗出来的。广东粤剧团代表在中南区会演时受了批评，参加全国戏曲观摩演出后，回去就革新。一九五四年我看了粤剧，演得比较好，有很大进步。现在行家马师曾回来了，气象就更不同了，更提高了。粤剧也有它自身的发展历史。过去我们只看到它的缺点，要求过高，对粤剧的艺术性和人民性忽视了。现在他们埋头苦干，不怕受挫，和老艺人结合

① 巡抚，指剧中人物江南巡抚周忱。

搞改革，局面立即改观，使粤剧发出了新的光彩。两个剧种成绩，都是奋斗不息的结果。《十五贯》和《搜书院》在政协礼堂演出很受欢迎，剧场加座了，真是公道在人心。昆曲是江南兰花，粤剧是南国红豆，都应受到重视。

昆曲的改革可以推动全国其他剧种的改革，你们的奋斗可以转变社会风气。《十五贯》的演出，复活了昆曲，为“百花齐放，推陈出新”奠定了基础。全国戏曲观摩演出有收获，但这次演出更有典型性，应该庆贺和传播，在报纸上多加宣传，予以表扬。这是第一点。

第二，《十五贯》是从传统剧目[①]的基础上改编的，改得切合了历史主义的要求。它改得恰当，没有把不符合历史的思想和现代词句硬加进去。原来的本子从“熊氏二难”[②]写起，改编后发展了。况钟、周忱在历史上是有的[③]。周忱写得到家，况钟的实事求是合乎历史，过于执也写得恰当。剧本的水准很高，文化部评价低了。《十五贯》有着丰富的人民性，相当高的思想性和艺术性，它不仅使古典的昆曲艺术放出新的光彩，而且说明了历史剧同样可以很好地起现实的教育作用。有人认为，历史题材教育意义小，现代题材教育意义大。我看不见得，要看剧本如何。现代戏如果写得不好，教育意义也不会大。比如最近演的一个话剧，写得很实际，但严格要求，思想性和艺术性都还不够高。有的戏过了一个时候再看，就不那么动人了，不能持久。这说明加工修改的重要，要继续丰富和提高。同样，《十五贯》还可以再改，但大体上水平是高的。《十五贯》一针见血地讽刺了官僚主义、主观主义，是成功的。官僚主义和主观主义在现在不是个别的。现代戏还没有一个能这样深刻地批判官僚主义和主观主义的。这个戏公安人员看后感动极了，对党政各级干部，对广大群众都有教育意义。

第三，《十五贯》具有强烈的民族风格，使人们更加重视民族艺术的优良传统。这个戏的表演、音乐等，既值得戏曲界学习，也值得话剧界学习。我们的话剧，总不如民族戏曲具有强烈的民族风格。有些外国朋友认为，中国话剧还没有吸收民族戏曲的特点。现在有些话剧团准备演《十五贯》，这是好的。中国话剧的好处是生活气息浓，但不够成熟，话剧台词就像把现在我们的说话搬上了舞台。演员要注意基本训练和艺术修养。戏曲要能听，还要能看，这才算全面。演戏要有很好的修养。要有领导。要集中人材。现在有些老演员不演戏了，但仍要尊重他们。要有“种子”，每个剧团有三几个好演员。配角可将主角带动，传淞、

---

① 浙江昆苏剧团的《十五贯》，是根据明末清初朱皡（素臣）的《十五贯传奇》改编的。

② “熊氏二难”，指《十五贯传奇》所写熊家二兄弟。熊友蕙因邻居锦郎误食毒药身死而受牵连，山阳县正堂过于执误判其为通奸杀人，打入死牢。熊友蕙之兄熊友兰在外得悉弟之不幸，借钱十五贯回去营救，途遇苏戌娟同行，而苏之父油葫芦恰被娄阿鼠盗窃十五贯时所杀。由于钱数相同，熊、苏二人也被过于执（已升任常州府理刑）误判通奸杀人，处以死刑。苏州知府况钟复审时，通过实地察访，申雪了冤狱。浙江昆苏剧团改编的《十五贯》删去了熊友蕙的情节，清除了况钟梦惊等迷信色彩，加强了调查研究的成分。

③ 况钟，明宣德年间苏州知府，史传“刚正廉洁，孜孜爱民”。周忱，明宣德年间“工部右侍郎，巡抚江南诸府，总督税粮”。均见《明史·本传》

传瑛[①] 是这样做的。我们提倡集体性、统一性，演出要互相配合，个人与集体结合起来，在集体中发挥个人作用。过去的宫廷供奉只是个人表演，是最糟糕的。

第四，《十五贯》为进一步贯彻执行“百花齐放，推陈出新”的方针，树立了良好榜样。这个剧本是改编古典剧本的成功典型。它不只在昆苏剧团可以采用，在有条件的时候，其它剧种也可以采用，但不要勉强。如果真的所有剧团都来演，也就没有人看了。可以先后不同地试试，能演则演，也可修改。老舍已经改了，可以试一下。不能说昆苏的就是标准本，各种版本都许可。这个戏在国外也有影响，有些国家的大使和政法专家也来要剧本。可以出国去演，首先是昆苏剧团，其它剧团也可以去。

古今中外都有好东西，都要学，不要排斥。不要认为古的东西没有演头。昆曲有很多剧目，要整理改革。很多民族财富要好好发掘、继承，不能埋没。只要大体好，有些缺点也无妨，首先要有人民性，要站在同情广大人民的方面。我们把历史的东西搬出来，是否就背离了现实呢？要看作品的内容。封建制度是坏的，但统治阶级也不是一无好人，尽管他们对人民的同情是有局限性的，但是那时的人民对这些人还是歌颂的。况钟是官，但同情人民，这就难能可贵。林冲逼上梁山，延安时称赞了这出戏。革命是逼出来的，从统治阶级营垒中背叛出来的人更是逼出来的，这有什么奇怪呢？写历史题材，不一定光写劳动人民。

历史剧总是塑造典型，不是照搬历史上的真人。况钟在历史上实有其人，但戏里的况钟是典型的，没有受真人真事约束。正史上的周忱是好的，但戏中的周忱有些不同，人们可以根据传说进行修改。批判戏里的周忱是对的。不一定完全符合历史，还是要塑造典型。宋景诗也是如此，人民对他的看法和史书上的记载并不完全相同。我们不能拘泥于历史。迁就事实，塑造不出典型，是错误的。剧本受事实束缚，就难以写好。现代革命斗争的史实，不一定都照搬到舞台上和银幕上，这有困难，写出典型就行了。《十五贯》没有受这种束缚。

我们搞艺术，不要只是搞一种单调的东西，要善于吸收，对外国的也是这样。一个民族和国家，其所以能够存在，总有它一些长处。尽管以往的社会制度一再改变，但人民是永生的，不同时代不同民族的人民总是有自己的优秀的东西。我们要学习别人的东西，但要防止盲目性。只有学到了家，才能说是吸收。昆曲和其他剧种都要保持和发扬自己的特点，也要把别人的长处吸收过来。要把人家的化为自己的，化得使人家不觉得。出国访问是个学习的好机会。以前常出国的只是京剧，以后其它许多剧种经过努力也可出去。出国剧目不能光是那几个。几十个国家都来邀请我们，我们的外交也要靠文化和贸易，这是件重要任务。

第五，《十五贯》的思想性很强，反对主观主义，也反对官僚主义。封建时代的官僚主义是很坏的，主观主义也草菅人命。今天干部的主观主义也很误事，性质是一样的，思想方法

---

① 王传淞同志在《十五贯》中扮演娄阿鼠，周传瑛同志扮演况钟。他们是昆苏的优秀表演艺术家。

差不多。主观主义需要官僚主义的庇保，如没有官僚主义，主观主义不能这么厉害。巡抚是个官僚主义者，代表了朝廷。戏通过两相对照，称赞了实事求是严肃认真的作风，正义的作风。提倡实事求是，是戏的一条主线。这个戏还批判了旧社会的五毒（赌、嫖、偷、杀、骗）恶习。娄阿鼠是很毒的，我们不须问他的出身。这种人在破落地主中往往更多些。五毒恶习尽管更多地存在在剥削阶级中，但在一些劳动人民身上也是有的，这是受了剥削阶级的影响。不能说凡是坏人都是封建剥削阶级出身。所以，娄阿鼠的家谱可以不交代。这个戏还赞扬了群众公论和社会同情的力量。群众本质上是实事求是的，但有时也会被大浪压下去。所以我们要时刻保持清醒的头脑。这个戏也批判了酗酒等坏习气。油葫芦的性格写得好，他乱开玩笑，闹出了乱子。

正义的线贯串在人民身上。在旧社会，劳动人民身上有不少好东西，但在统治阶级中的一些人身上也有好的东西。尽管我们对整个封建和剥削制度是否定的，但他们有些制约的办法也还有可取之处。如戏中这样表现，况钟去见周忱，周忱不见，况钟击鼓，他就不敢不见了。我们国务院，人民群众要见我们，有的也难见。况钟把金印拿出来，周忱不敢接受。击鼓、退印，就是况钟对付周忱的办法。现在有个风气，对领导不称首长就会有人怪。目前我们所谓保卫首长的某些办法是有缺点的，老百姓想见做“官”的是多难呵！我们也需要一套制约的办法。《十五贯》教育我们做“官”的人，让我们想一想，是不是真正在为人民服务？

最后，希望你们这次成功不要带来了骄傲，要在毛泽东文艺思想的指引下继续前进。希望各个剧种都能发展，在世界文艺花园里增添我们的花朵。

1980 年第 1 期《文艺研究》

文化部关于推荐《十五贯》在全国各戏曲剧种进行上演的通知

（一九五六年五月十二日）

浙江省昆苏剧团最近在北京演出的经过整理的昆曲传统剧目《十五贯》，是一个思想性和艺术性都很高的、有着深刻的教育意义的优秀剧目。特建议全国各戏曲剧团尽可能普遍采用演出，并请你局注意协助各个剧团解决采用上演中的困难和问题。随文附上油印剧本一份，请酌量分发给剧团，这个剧本即将由人民文学出版社出版，大约 6 月份可以向全国各地普遍发行。

《戏剧工作文献资料汇编》

文化部关于推荐《十五贯》剧目的补充说明的通知

（一九五六年五月二十九日）

浙江省昆苏剧团演出的昆曲传统剧目《十五贯》，我部曾于5月12日以(56)文刘艺戏字第74号文建议全国各地剧团尽可能普遍采用演出。这一建议是对有条件的适合演出该剧的剧团而说的，各地剧团应该根据本身和当地实际情况来决定是否排演，不要用赶任务的方式勉强进行，以免影响演出质量。同时各地文化部门在安排各剧团演出这一剧目时，必须注意统一筹划，以免演出的剧团过多，剧目重复，反而影响上座率，及剧团收入。上次随文附发的《十五贯》剧本，在各地剧团上演这个剧目时，可根据本剧种的特点适当加以修改。希望转告剧团的有关部门注意。

《戏剧工作文献资料汇编》

从“一出戏救活了一个剧种”谈起

“一出戏救活了一个剧种”，这句话是戏剧界一些同志有感于昆曲《十五贯》在首都演出后的情况而发的。本来，一个剧种的兴亡衰替，决不应该决定于一出戏，然而《十五贯》的演出，竟然使这句话有了根据，这就看出我们的戏曲工作中确实存在着问题了。

昆曲《十五贯》的丰富的人民性、相当高的思想性和艺术性，是我国戏曲艺术中的优异的成就。正如周恩来总理昨天在昆曲《十五贯》座谈会上所指出的：“《十五贯》不仅使古典的昆曲艺术放出新的光彩，而且说明了历史剧同样可以很好地起现实的教育作用，使人们更加重视民族艺术的优良传统，为进一步贯彻执行‘百花齐放、推陈出新’的方针，树立了良好的榜样。”

但是，在这以前，我们也曾经听到过这样一些论调：某一个地方剧种没有什么发展前途：某一个地方剧种只好让它自生自灭。诸如此类的意见，如果是出自于一般观众之口，那也还只是少数人的兴趣口味和知识不足的问题；可是，这样的意见，却也曾经出自一些领导戏曲工作负有责任的人之口，这就不能不令人感到奇怪了。

对于昆曲，就确实有过这种论调，似乎除了向它学习一些舞蹈身段或表演的基本技术训练之外，就没有什么“新”可“出”了。在持这些论调的人的心目中，昆曲的命运是注定了要湮没的。因为活跃在“红氍毹上”的时代，自然早过去了，典雅的唱词，也只有少数人才能

欣赏。可是，下这样的判断的时候，他们有没有对这个剧种作过深入的、细致的调查研究呢？有没有到昆曲的传统剧目中去即使是略作涉猎呢？更重要的是，有没有同昆曲的艺人们商量过并且倾听他们的意见、同他们一起动手来进行本剧种的改革工作呢？

我们看到的，是为数不少的现代的过于执们的“察言观色”和“揣摩猜测”。他们只凭少数人的兴趣和口味，只凭主观臆测和一些若干年前的印象，就轻易地作出决定，并且把这当做发展、扶植某一地方剧种的依据和方针。结果，三言两语，就信笔一挥，这一挥不打紧，一个具有悠久历史的剧种在解放后就被压抑了好几年。

浙江省昆苏剧团轰动上海、轰动北京，“满城争说《十五贯》”的盛况，不仅给了现代的过于执们一个响亮的回答，也向这几年来的戏曲改革工作，向领导戏曲改革工作的文化主管部门，提出了严重的问题：在“百花齐放”的时候，是不是还有不少的花被冷落了，没有能灿烂的开放？在扶植和发展了不少地方剧种的时候，是不是同时也压抑和埋没了一些地方剧种？

自然，任何人决不会抹杀这几年来戏曲改革工作的成就。可是，昆曲《十五贯》的出现，即为我们的戏曲改革工作作了一次检验。据说，全国的地方剧种和艺人至今没有完全精确的统计和调查，这中间，蕴藏着多少的艺术珍宝，亟待我们去发掘啊！那么，那些对于我们还很生疏的剧种的命运，也就十分令人牵挂了。希望每一个还没有受到重视的剧种，今后不再要等到来北京演上一出戏以后，才能“救活”。

1956年5月18日《人民日报》社论

文化部关于大力开展戏剧、说唱艺人中间的扫盲工作的指示

（一九五六年五月七日）

几年以来，在国营剧团和民间职业剧团中间，已经进行了一些业余文化教育，扫除了一部分文盲，许多艺人的文化水平有了提高。但是，由于领导上的重视不够和文化学习的组织工作存在着缺点，以致许多地方广大艺人的文化学习不能很好地坚持，或者得不到有力的领导和帮助。因而直到现在还有大量的艺人处于文盲或半文盲的状态。这种情况，严重地影响着艺人们业务和政治水平的进一步提高，不利于艺术事业的进一步发展。目前随着我国社会主义建设和改造的伟大事业的突飞猛进，全国各地已经展开了轰轰烈烈的群众性的扫盲运动。广大艺人学习文化的要求空前高涨，迫切期待着文化领导部门的指导和支持。我们必须认识到，在作为思想教育工作者的文艺队伍中，应该努力完成扫盲和加紧文化学习，来适应客观的需要。因此，各级文化主管部门必须积极地贯彻中共中央和国务

院“关于扫盲的决定”,和即将发出的补充决定,对广大艺人学习文化的积极性加以及时的领导和支持,给予切实有力的帮助,分期分批地完成艺人中间的扫盲工作,并且不断地推进这个文化学习运动。现特指示如下:

一、各级文化主管部门应当立即会同各级扫盲协会、教育部门、工会组织等,来制订计划,分别对象,分期分批,完成在各类剧团中和杂技、皮影等班社中以及零散的说唱艺人中的扫盲工作。扫盲的具体目标,就是能够认识两千字左右,能够大体看懂浅近通俗的书报,学会浅易的算术,能够写简单的便条。对于所有国营剧团,要求在三年左右基本上完成扫盲任务。对于大、中城市的民间职业剧团,要求在五年左右基本上完成扫盲。对于经常在农村流动的民间职业剧团,要求在五年至七年内基本上完成扫盲。关于曲艺、木偶、皮影等班社和零散艺人中的扫盲工作,应该按照他们所在地区,会同当地扫盲协会等有关部门,分别列入市、县、区、乡的扫盲计划以内,争取在七年至十年内基本上完成。各地可以参照上述要求,按照当地扫盲工作的总的规划,规定具体进度,争取提前完成。

除了戏曲、说唱艺人之外,其他文化机关、团体、事业和企业单位中间的文盲,也应该按照当地扫盲工作的总的规划积极地和稳步进行扫盲工作。

二、剧团的行政领导,必须对剧团的扫盲工作加以有计划地、合理地安排,并且给以大力支持和尽可能便利的条件。第一,必须根据学员的人数和程度,组织相应的教学力量。如果有可能,应该争取聘请必要的专职教师;但是,考虑到目前师资缺乏的情况,在教师配备和教学力量的组织上,主要还是应该依靠业余教师和群众自己的力量。要充分发动文化部门和本剧团中间具有较高文化水平的人的积极性,请他们担任业余教师或业余辅导员。还要普遍发动和组织本剧团识字的人帮助不识字的人。对于某些参加文化学习人数较多的单位,和经常流动、教学条件较差的民间职业剧团,如果必须配备专职教师,可由当地文化部门其他单位和本剧团人员中间抽调适合的人员担任。专职教师的薪金和兼任教师的讲课报酬,应该由剧团支付。第二,应该根据剧团工作情况和学员不同的程度、需要和工作任务等情况,研究和不断改进扫盲和文化学习的组织工作。要贯彻工作与学习两不误的原则,对于剧团的文盲和半文盲,应该首先提高他们的文化,减轻甚至暂时完全免除其他业余学习。编班、编组、分级要合理,也可以个别学习。上课的时间要安排得适当,总之要因人制宜。应该特别注意加强程度差不多和时间可以凑在一起的学习小组的活动。行政领导上必须严格保证学习时间,不许随便妨碍或打乱学习计划。至于实际需要多少时间,可以由各个剧团根据实际情况和不同班次的需要研究确定。但是必须贯彻中央的指示上的规定,保证每周至少有6小时,做到经常持久。第三,应该重视课本的选择,贯彻“联系实际,学以致用”的原则,使课本适合学员的程度。需要和便于艺人学习。还可以自己编写教材,例如根据剧团业务活动和演员生活中常见事情和常用语汇编写教材,或者采用适宜的

演唱材料进行教学，以便于学员记忆生字，巩固识字的成果，学会了以后马上就可以运用。这类自编教材，可以用抄写、复写、油印的办法发给学员学习；可以用作正式课本。也可以作为辅助教材。第四，应该建立和健全必要的学习制度，例如考勤、测验、考试制度等。此外，对于学习上所必要的场所、设备等，剧团领导上也有责任给以帮助解决。

三、在剧团中进行扫盲和文化学习时，要特别注意帮助需要学习文化的主要演员，必须保证他们尽快地摆脱文盲或半文盲状态。因为有计划地不断提高这些主要演员的文化水平，对于整个艺术事业的发展和提高是有很大作用的。剧团主要演员一般都具有丰富的艺术实践的经验和比较广博的社会知识，这些都是学习和提高文化的有利条件。但是他们一般担负着比较繁重的工作任务，并且要参加比较多的社会活动，空余时间有限，精神不易集中，这是他们的主要困难。因此剧团领导上和文化主管部门应该针对这种情况，采取有效的办法来帮助他们坚持文化学习。必须适当减轻他们的工作负担，特别要减少过多的会议和不必要的兼职，保证他们有一定的时间从事文化学习，同时要注意他们的健康。还应该根据他们各自不同的情况加强个别辅导。必要的时候，应该采取包教包学的办法进行个别教学。还应该善于鼓励和表扬他们学习文化的积极性和学习成绩，来影响和带动一般演员的文化学习。

四、学习文化不是一朝一夕能够完成的，必须长期坚持不懈才能收到效果；而剧团演员的文化学习，又只能采取业余学习的方法。这就必须经常注意加强学习中的思想教育工作。要采取措施，不断地鼓励、巩固和提高学员的学习情绪，改进教师质量和教学方法。应当在学习前做好充分的思想动员工作，在一定时期应当总结学习的成果和经验，表扬和鼓励学习得好的单位和个人。应当经常关心教师和课外辅导员的工作情况，听取他们的有关建议，解决他们的困难和问题，组织他们交流教学经验，帮助教师参加当地扫盲协会和教育部门举办的教师进修活动，特别要注意表扬和奖励优秀的和有成绩的教师和教学辅导人员，使他们能够努力不断地提高教学质量，做好教学工作的辅导工作。

五、对于剧团的文化学习，当地文化主管部门应当有全面规划。应当按照循序渐进的原则，在办好识字教育的基础上，逐步把演员的文化水平提高到小学、初中的文化程度。目前剧团文化学习的重点是扫除文盲，但是对于已经脱离文盲状态而文化程度还低的人，也应当分别情况，给他们开办高小班、初中班。并且要经常鼓励和指导他们练习使用文字。当地文化主管部门应该注意统一安排各个剧团的文化学习。应该帮助有条件单独举办文化学习的剧团积极开办适当的班次；对于没有条件单独举办的剧团，应该组织他们合办。应该通过调查研究，根据本地区艺人的文化程度，扫盲工作和业余教育的进行情况，现有的和可能组织的教学力量和辅助力量等等，制订文化学习的全面规划，确定逐步进展的目标

和具体的实施步骤，有计划、有步骤、有重点地加以实行；并且要根据扫盲工作的发展情况，不断地修正自己的规划。这项规划应当上报所在地区的人民委员会，以便纳入地区的全面规划以内，加以统一安排。

六、文化部门在进行剧团演员、零散艺人及所属其他单位的扫盲工作时，都必须同当地扫盲协会、教育部门、工会、青年团、妇联等紧密配合起来进行。在制订扫盲的全面规划时，应当和他们共同商量。在工作的进行中间，应当努力争取扫盲协会和教育部门的帮助，特别在组织教师的进修、供给教材和教学参考资料以及有关教学的业务指导等方面，一定要请他们大力支持。要求有关的基层工会组织和青年团组织，动员和鼓励会员、团员努力学习，按期完成学习计划；同时监督剧团行政保证业余学习的时间，并且帮助剧团行政合理地安排剧团内排演、演出、学习、会议等各种活动，使能正常地有秩序地进行。

七、进行扫盲工作应该根据艺人的志愿，不得强迫；对年老和身体病弱的，更加不要动员他们参加扫盲学习。

八、各地文化主管部门和剧团行政，应当把扫盲工作列入日常工作，定期加以研究、讨论，总结和推广成功的经验，克服缺点，及时解决困难，并且必须指定负责干部一人主管这项工作。各省、自治区、直辖市文化局在接到这个指示后，应当立即制定执行计划下达和执行。执行计划望报告文化部。

引《戏剧工作文献资料汇编》

正确地理解传统戏曲剧目的思想意义

——在文化部第一次全国戏曲剧目会议上的专题报告

张　庚

这几年来，戏曲改革工作因为认真执行了“百花齐放，推陈出新”的方针，获得了很大的成绩，其中剧目工作起的作用很大。现在我们在舞台上已经有了一批崭新的剧目，虽然数量还不够多，质量也不全都是很高的，但由于它们的出现，舞台上的艺术成了新时代的健康的艺术，和旧时代戏曲舞台上的艺术面貌已经大为不同，思想性方面更是显然大大提高了。我在这里不想来多谈成绩这一方面，而是想来谈一谈我们在衡量剧目，特别是传统剧目方面所存在着一些思想上的混乱。这些混乱是造成目前戏曲舞台上剧目贫乏单调的原因之一，甚至可以说是主要原因之一，而剧目贫乏单调，又是目前戏曲艺术向前发展的主要障碍。

由于在衡量剧目的看法方面有混乱的情况，就造成了一些衡量剧目的不成文的清规

戒律，使得剧目的上演，特别是传统剧目的上演，还有整理、改编、以至发掘都受到许多不必要和不应有的限制。

一、对于“人民性”如何理解

衡量剧目，往往着重分析其中的人民性，这是必要的，而且是重要的。但因对于人民性的理解很不明确，就产生了各种不正确、不全面的看法。

（一）关于人物的阶级性方面，有这样简单化的看法：认为既是统治阶级，其中就不会有好人，但如果是劳动人民，其中就决不会有坏人。这就是所谓唯成分论的说法。

我们都看过《秦香莲》和《十五贯》，并且承认这些戏很好，人民性很强。但我们也听说过曾经有人对《秦香莲》中的包公提出非议，认为包公是统治阶级，肯定包公就是肯定统治阶级。这个意见虽然现在已经不大提了，类似的意见在别的戏中还是存在。比方关于《琵琶记》中的蔡伯喈，有人就觉得一定要改成十足的坏人，一定要他马踏赵五娘。因为他已经爬上了统治阶级的地位去了，而统治阶级中是没有好人的。也有人根据这一点就断定《琵琶记》是没有人民性的。

另一方面，认为凡是劳动人民，甚至凡是受压迫的人都必须是好人，否则也被认为是没有人民性的。川剧的《御河桥》是一个很受观众欢迎的戏，可是有些人认为二奶奶反而压过了大奶奶，并且做了许多坏事，这是“违反人民性”的。他们硬要把柯宝珠改成二奶奶的女儿，是二奶奶受大奶奶的压迫；而作为封建统治阶级的柯太傅，只是脑子里有封建思想是不够的，必须要改成卖女求荣的坏蛋，认为只有这样才发扬了人民性。粤剧《红楼二尤》也是一个较好的戏，这个戏里把王熙凤的狠毒突出地刻画出来，引起了观众强烈愤恨。可是有人偏偏认为对王熙凤也要有所同情，因为王熙凤是女人，而女人又是受压迫的。

有好多的丑角戏都被人目为坏戏，因为他们都是“歪曲劳动人民的形象，侮辱劳动人民的”。比方京剧中武丑的戏《时迁偷鸡》等现在都不大演了，因为时迁既是农民起义中的一个英雄，就不应当去偷鸡，偷鸡是“有损英雄形象”的。川剧，粤剧中间都有很多丑角戏，很多都是受观众欢迎的，但现在都因为上述的原故演得很少。

其实，丑并不意味着对人物的褒贬，而在更多的场合是表现人们的性格的。比方《女起解》中的崇公道和《鸿鸾禧》中的金松，都是被同情或被表扬的好人。而且坏人也不只是丑脚一行中有，各行脚色中都有。对于丑的问题不加具体研究，而笼统地加以判断，是很不对的。

这种唯成分论的说法很危险的，是可以引出艺术上完全荒谬的结果来的。根据这种说法推论下去，势必至于一个阶级只有一种典型人物，势必至于剧中人物高度的概念化；再则把阶级斗争的复杂图景简单化成为一边全是坏人——统治阶级，一边全是好人——劳

动人民和一切被压迫者，势必至于使得剧本内容高度的公式化，势必至于从艺术中排除了一切活泼生动、形象而具体的东西，只剩了干巴巴的几根骨头了。这样的戏，是绝对不会被广大群众所喜爱的。

阶级斗争远比我们所能想象的要复杂多样，出现在阶级斗争中的人，又是矛盾斗争的集中点，更是复杂而多样。在斗争中，固然有统治阶级的代表和劳动人民的代表，在他们的身上集中地体现了两个阶级或两个阵营最典型的性格(姑且不说这也是通过复杂多样的个性表现出来的)，但也有本是统治阶级的人而同情人民的，甚至愿为他们服务的，如那些清官和为民请命的人物；同样也有背叛了劳动人民而卖身投靠于统治阶级的叛徒一类人物。不仅如此，处于相似情境中的人物还有各种不同的心情，各种不同的个性。有利欲熏心、杀妻灭子的陈世美；也有两面丢不开，内心激烈矛盾的蔡伯喈。有贪赃枉法的官，有"一生唯谨"，志在努力往上爬的周岑，有沾沾自喜、沽名钓誉、被目为干员的过于执；但也有愿担一切担子、救民于水火的况钟。

在阶级斗争中间，各阶级之间不仅仅是在斗争，而且在相互影响。被统治的劳动人民，会受统治阶级的思想影响，如相信命运，相信轮回就是一例。再说，人民中的绝大多数固然都是好人，但也还有些人羡慕统治阶级的物质享受，因而做些不正当的勾当，如娄阿鼠之类。另外，也有统治阶级中人感于社会上种种不平的事实而决心出来以改革自任的。这不是说阶级成分对一个人没有影响，恰恰相反，是有很大影响的。在一个阶级社会中，两个或几个相互斗争的阶级虽然是经常矛盾的，那成为基本矛盾的阶级间斗争，尤其是不可调和的，但是，他们之间仍是有千丝万缕的联系，仍是互相离不开，因此就有了极其复杂影响，这就是人的思想、性格极端复杂多样的原因之一。把人物性格简单化、类型化，就不能反映复杂的社会的现实，阶级斗争的现实，因而也就不是现实主义的做法。

因此，衡量一个剧目中有无人民性，决不能单单抓住其中所肯定或否定的人物的阶级成分或社会成分来予以强调。那种不问具体情况，认为只有写了好的劳动人民，丑化了统治阶级就是有人民性，反之就没有人民性的衡量标准是完全片面的，因而也就是完全错误的，依照这种标准。《十五贯》就可被定成一个反人民的剧本的，因为他既写了好官况钟，又写了坏的普通人民娄阿鼠。可是我们大家谁也不会同意这种荒谬可笑的看法的。

(二)又有一种看法，认为凡有忠孝节义的词句，或有关忠孝节义、杀妻、休妻、二妻的戏都不能演，因为这些都是"宣传封建思想"，而宣传封建思想自然是没有人民性的。

有人说《芦花记》不好，因为它既宣传愚孝，又主张休妻；有人说《三娘教子》不好，因为它提倡守节；《坐楼杀惜》杀死妇女；《二堂放子》承认重婚，都是违反婚姻法的……因此这些剧目都不能演。

简单地凭一些社会概念来否定一些戏的作法是不对的，因为这是不对具体剧本进行具体分析就一律枪毙的粗暴作风。宣传愚忠愚孝当然不好，但是闵子骞高贵的品质却表现

了我国古代人民纯厚的美德；宣传守节当然不好，《双官诰》是要不得的，但《三娘教子》的主题是教子，为什么也算它是宣传守节呢？再说，寡妇再嫁，今天当然是合法的，强迫人守节固然不对，但宣传寡妇非嫁人不可，难道是应当的吗？乱杀妇女固然不好，所以我们不赞成《石秀杀嫂》，但宋江杀的是出卖他的性命的人，万分危急，为了自卫，情况就完全不同了。美化和鼓吹多妻制当然不好，但戏的主题并不涉及多妻问题，而且还写出了一个善良后母的《二堂放子》，又有什么不好呢？

忠、孝、节、义这类的思想，固然有封建性的一面，但也不是没有人民性的一面。我们必须注意到这样的事实：在封建时代，虽然统治阶级利用这些东西进行统治，但人民也利用这些来进行反抗。秦香莲在“闯宫”那场戏中骂陈世美，仍是骂他“不忠不孝不仁不义”，《琵琶记》中张大公骂蔡伯喈也是骂他“三不孝”。《三上轿》所以感人的也还是那有人性的“节”。至于《杨家将》、《精忠记》这类戏的人民性，正是表现在那与“奸”尖锐对比起来的“忠”。我们在分析剧本时，切忌从字面出发、概念出发，一定要分析这些字句、概念后面所形象地表现出来的实在东西，从观众那里得到的实际效果。我们必须知道在那个时代，人民还不得不运用为封建统治阶级所运用的带有封建气味的语言来表现自己的思想；不到一定的历史时期，人民就无法创造一种足以普遍号召的，能够更加鲜明地表达自己思想的语言，如资产阶级革命时期的“自由、平等、博爱”，以及我们今天的“集体主义”、“为人民服务”等等。如果不懂这条道理，就容易犯反历史主义错误；如果不懂得这条道理，就容易从字面出发、从概念出发，去否定许多具有人民性内容的戏。

（三）又有一种看法，认为有些戏没有反映“历史的基本矛盾”，因此这些戏没有人民性。如《打金枝》、《闹严府》都是这类戏。他们认为《打金枝》中的人物都是帝王将相公主驸马，而且戏中对他们的态度是歌颂的。记录这个戏的影片出来之后，有些人写信给《大众电影》社，质问出这样的片子有什么意义、人民性何在？《闹严府》这个戏，有的地方在进行整理的时候遇到很多困难，因为有人认为其中严世蕃、严婉玉（或兰贞）都是一家子，都是统治阶级的人物，写他们之间的矛盾是写“狗咬狗”，没有什么意义。

这个问题必须弄清楚，因我国传统剧目中涉及帝王将相内部矛盾的占了一个不小的数量，如果不问青红皂白一律判为“没有人民性”那是完全错误的。但这类戏的人民性问题是比较复杂的，必须对具体作品进行具体分析，才能够说清楚。

首先应当说明，人民对待统治阶级并不是简单地一概反对的，他们赞成那些办事符合于或比较符合于人民利益的，反对那些违反人民利益的。《十五贯》中的三个官，人们对他们就有不同的看法。更显著的，岳飞与秦桧，显然是一个办的事符合于人民的意愿，一个刚刚相反；杨家将和潘洪之间也有这同样的区别。因此，人民对他们采取了完全不同的态度，把岳飞、杨家将加以表扬，尊为英雄，把潘洪、秦桧骂得千秋万世不能翻身，这完全是人民的见解，谁也无法去硬加改变的。同样对于严嵩、严世蕃父子，人民也是把他们和秦桧同样

看待的，在戏曲中，总是要弄得他们狼狈不堪才满意，《打严嵩》是如此，《闹严府》也是如此。《打金枝》也有类似的情形，人民对于郭子仪是有好感的，因为他平定了多年的战乱，使人民得以过和平的生活，因此总希望把他的家庭描写得幸福些。（当然《打金枝》的存在理由不止于这一点，我们在下面还要说到。）

这就是说，那些反映了人民的看法的戏，即令它们所描写的生活并不是直接和人民有关的，也会具有一定的人民性，甚至有些还具有强烈的人民性。

总括起来说，“人民性”并不是如有些人所理解的那么狭隘，只从正面来反映阶级的基本阶级矛盾；也不如有些人所理解的那简单，必须把任何统治阶级人物描写成坏人，而将每一个劳动人民描写成好人；更不是如有些人所理解的那么片面，认为只要其中有了某些带封建色彩的字样或情节就是反人民的。人民性在一个剧目中的表现，是那贯串全剧的思想、感情、愿望、见解、态度属于人民，为人民着想，替人民说话。至于所采取的是什么方式，运用的是什么题材，那是可以多种多样的。

但是可不可以定这么一条：能用人民性说明的戏就可以上演，否则就不可以，必须禁止呢？我觉得是不可以的。

有好些戏，虽然难于用人民性去解释，但对于人民决不是有害的，那么我们为什么一定不让这类戏上演呢？比如刚才所说的《打金枝》，且不说它的人民性是无可怀疑的，即令有人不同意这个意见，它也是可以上演的好戏。这个故事的矛盾以及矛盾的解决本身就给人以很大的兴趣，人们很愿意看看这个难题是怎么解决的，还是和解呢？还是决裂？决裂了，皇帝是干不过郭子仪的，而和解时却又要很好地照顾住皇家的面子，如何照顾?这很使人发生兴趣。而解决矛盾的办法的确很巧妙，这就使人们长了见识，这对人民是不无好处的。我国过去广大的人民不识字，他们多半从戏曲中学习许多历史知识、待人处事的知识。戏曲在这方面的作用，我们也不可以忽视。

还有一些戏，用思想性和人民性来衡量往往很勉强，即令有，也需要从理性上去进行分析，而不是凭直观容易感受的。有歌有舞，能够给人赏心悦目，也应当承认它是有益至少是无害的戏，可以上演。否则我们对于那些杂技、歌舞也就不能允许它存在了。

关于剧目中人民性的问题就说这么一些。

二、关于艺术的教育作用和特点的看法

造成清规戒律的另一个思想根源，就是对于艺术的特点不理解，对于艺术教育作用的不理解，由于这些，就勉强要求戏曲去起它无法起的作用，担任它所无法担任的工作。如果没有办到，就认为它不好，不能演，或者要修改了。

（一）给某些剧目生硬加入“思想”，使它能“教育”观众。这种做法常常粗暴地破坏了传

统剧目的艺术。有一个地方演《女起解》的时候，把苏三的唱词改成“苏三离了洪洞县，急急忙忙去生产”，以便“配合生产任务”；又有一个地方把《三堂会审》中苏三唱词“十六岁开怀……”改成“十八岁”，为了符合婚姻法。这些例子说出来大家是很好笑的。但是有些例子虽然不像这样幼稚，却和这种思想有共同的根源。比方有人觉得《秋江》太没有政治意义了，硬给潘必正和陈妙常加上一些“爱国思想”，当陈妙常追上潘必正之后，并不和平常演出的《秋江》一样随着他一路同走，却郑重其事地向他说了一篇必须切记国恨家仇的话便原船转回。

又如滇剧《打瓜招亲》是一个整理得很好的小型喜剧，郑子明和陶三春两个人的性格鲜明可爱，突出地刻画了这一对男女淳朴、天真和大胆的性格，是人民的健康形象，他们的爱情也是健康的爱情。这个戏的“人民性”就在这里。但是有人为了加强它的“思想性”，却这样去解释它，说它“反映了当时社会矛盾的一个方面”，说“在野的一批人要起义与当时的统治者斗争”，而“剧本以生动的形象向观众揭示了本剧的主题思想，当时像郑子明、陶三春……他们为他们的事业物色力量……”云云，这一番分析，恐怕是整理的同志所从没有想到过的，因为所说的实在是与剧本毫无关系的事。说了这番话并不见得加强了对观众的教育作用。

具有这种思想的人，他们总不相信除了一般化的概念的语言之外，还有什么别的东西可以起教育的作用，更不用说他们绝对想象不出还有比概念更有力量的教育手段了。他们是为了“挽救”某些戏曲的“教育上的无力”，这才来硬加“思想性”的。

他们不了解，也不去了解，《秋江》的艺术作用在于表现了老艄公的幽默和对生活的热爱，在于表现了陈妙常的一往直前的热情。虽然这热爱仅仅是表现在对一个热恋中的年青姑娘善意的欣赏和亲切的关怀上，虽然这种勇敢的热情仅仅是表现在个人的爱情上，但观众并不因此就不为这些可爱的性格所感动，而不知不觉地受了它的影响，启发，而更加热爱生活。他们不了解，也不去了解《打瓜招亲》的艺术作用正是在于表现了郑子明的天真、朴直和略带些莽撞的性格上，正是在于表现了陶三春对于爱情的大胆直率上。我们恰恰是完全为他们毫无装饰的本色的性格所吸引，完全为了他们那种独特的，但是完全在情理之中的表现爱情的方式所吸引，深深感受了清新健康的感情。

他们不了解艺术这种潜移默化的力量，他们不懂得艺术的形象性是一种有力的感染人的手段和教育人的手段，恩格斯曾经一再反对那种“在它里面一定要宣布作者的社会思想和政治思想”的艺术，而主张作者愈隐蔽自己的观点愈好。

在我们传统剧目里有许多在艺术上高度成功的作品，作者从来不宣布他的思想和态度，可是观众的感受是分明的。比方《群英会》中的诸葛亮、周瑜、曹操，谁高明谁不行，观众是一目了然的。诸葛亮和周瑜之间，谁的态度正确谁不正确，也是没有争论的，但是作者并没有性急地站出来“指导观众”，而实际上却把观众引导到他的观点上去了。作者用的是形

象的手段，是通过塑造人物典型的方法来完成的。这就是艺术所特有的方法。运用这种方法，在我们戏曲舞台上创造了成千论万的人物，它们深入人心到了家喻户晓，连小孩都知道的程度。从这样的事实我们就知道形象化的力量是多么大。与这事实刚刚相反，有些迫不及待地想“教育”观众的戏曲，却弄得门前冷落，令人兴趣索然，不能终场。这不是证明必须去掉这种盲目性，好好地从剧目的遗产中间来研究戏曲艺术的有效表现手法么？

（二）又一种是否定艺术的浪漫主义因素，不允许幻想，不允许夸张，不允许创造，把艺术特有的有力武器给缴了械。

这方面的表现形式是很多的，比方关于“鬼”的问题就是其中之一。虽然这几年“神”的问题解决了，但“鬼”在舞台上还是悬为禁令，据说舞台上的鬼都是迷信的，都是宣传宿命论的。首先我们应当承认，是有宣传宿命论和迷信的鬼，如“滑油山”这类戏中间的就是，但也有不属于这种性质的鬼，如《红梅记》中的李慧娘就是其中一个。既然如此，就应当让这些有反抗性、有人民性的鬼能在舞台上出现才是，可是不行！据说李慧娘的鬼也仍是迷信的，改成人以后也是一样有人民性的，因此这样改了。但是事实证明，李慧娘的鬼改成人以后，悲剧的气氛消失了，戏就不感动人了。原因其实是简单的：在这具体场合，人既然没有死，悲剧的成分自然大大的削弱；而人已经死了，却假设她冤魂不散，不报仇不止，这是何等富于想象力的艺术手法！这大大增强了人物的坚强性格，强调了斗争的意志，加浓了悲剧的气氛。这种想象有没有现实的根据呢？完全有的，那就是在李慧娘这类被屈杀的被压迫女性临死的时候那股强烈的憎恨感情。她们全有可能设想，我做了鬼也要来抓你，把这股憎恨的感情经过幻想而加以形象化，这就成了李慧娘的鬼了。这种鬼在生前的灵魂是美丽的，做了鬼以后也仍旧应当美丽，扮成恐怖相，应当说是歪曲形象的，所以也决不会发生舞台形象丑恶的问题。

这类的鬼很多。这个问题不解决，那么我国最富于幻想、最美丽的戏曲《牡丹亭》就没有法子恢复它的舞台生命。不允许《牡丹亭》在舞台上恢复演出，应当说是对艺术、对遗产最为粗暴的行为。可是就竟有把《牡丹亭》中的杜丽娘改成既不死也不还魂，只是假死、假还魂的极其鲁莽的行为。应当说是极其轻视遗产的态度。

对于艺术的浪漫主义手法的否定，还表现在另一方，即要求必须按照历史的真人真事来衡量戏曲中的历史人物，如果不合，就认为是违反历史真实，这个剧目就不好，就不应当演。有人认为《白兔记》中间肯定了刘智远是错误的，因他曾有卖国行为。但我们知道《白兔记》中的刘智远乃是民间传说中的人物，其中有很多浪漫主义的甚至神话色彩的成分，不可以用历史科学的观点来衡量。必须认清，历史是科学，而戏曲是艺术，而且是以民间传说为基础的艺术。其中的一些流传最广的典型人物，在人民群众的脑子里已经有了相当固定的品质、性格和形象，也是一种社会的客观存在，如果硬要去改动，就是一种劳而无功的事。再说，《白兔记》中所描写的刘智远，也并没有接触到他的民族气节的问题，就不会发生

是不是表扬有卖国行为的人的问题了。一个戏曲艺术作品是有计划地发展它的主题来吸引观众至一种预定结论方面去而收到教育效果的;专门从主题以外的枝节来“发现问题”并从而评断剧目的思想内容和估计它的艺术效果是不会估计准确的。现在这种衡量剧目的办法在有些人的脑子里还有地位,他们一会儿认为刘备镇压过农民起义,不应当写成正面人物,一会儿认为王佐曾经叛变杨么,因此在《断臂说书》中不应当歌颂他,弄得到处是清规戒律,几乎很少戏没有问题,使人在每一个戏上演时都惴惴不安,恐怕这中间会有“歪曲历史人物的错误”。

我们对于新创作的历史剧应当要求得严格些,要它的人物合乎历史的真实,但也不可能要它一点一滴地符合史实过程,因为究竟这是艺术,必须有艺术的结构和构思,对于人物也不能不允许作者有自己的理解。如果将历史剧和历史课本等量齐观也是不对的。

总括起来说,通过艺术进行教育,必须掌握艺术的特点。艺术主要不是靠抽象的道理而是靠形象,特别是靠人物的形象来进行教育的。从人物对待事物,对待事变和对待周围种种不同的别人的态度来描画塑造出典型来。教育意义的大小在于典型的现实意义的大小和深刻的程度。其次,艺术有它自己特有的表现方法,它可以想象,可以夸张,甚至可以幻想,这些手法的运用并不妨碍它的现实主义,也不妨碍它的人民性。它常常是通过这些特有的手法加强了效果的。再次,艺术并不是杂凑,一个好的作品是有严格的计划和结构的,它有一个故事的主要情节作为主题,主题有它的发展方向,要达到一个预定的结果,通过这一条贯串的线索把观众引到我们所预定要达到的效果上去,这就实现了教育。如果不从原作的主题出发,而是按主观意愿随心去篡改传统剧目,或者随便在什么地方加点什么东西,那不仅不会加强教育意义,而且一定破坏了原有的艺术,也就是破坏了原有的效果。

三、余论

除此而外,还有两点要提出来希望特别注意:

(一)必须对于具体作品进行具体分析。我们有许多毛病是发生在拿一般的框框去套具体作品,而不去分析它的具体内容。比方“凡有鬼的戏都不好”,却不管鬼也有种种情况;“凡有忠孝节义字样的都不好”,却不分析包含在具体剧目中间的这些字样的真正内容,真正作用,而加以分别对待。像《鸿鸾禧》和《碧玉簪》这两个戏,都是描写男人亏负了女人,而最后以女人原谅妥协作结束的。但《鸿鸾禧》的妥协是十分委屈的,把它写成喜剧是有粉饰作用的,而《碧玉簪》却在委屈程度上与前者大有不同,而男人一面,也显然有品质问题与非品质问题,和作恶与犯错误的区别。而现在的改法,都是一律去掉后面一段或一场。这就不是分别对待了。

在衡量一个剧目的时候,又往往不去研究人民性是主要的,还是落后反动的东西是主

要的，只要其中存在落后因素，就一律认为必须加以抛弃。如果如此，那我们的传统剧目好的就实在不多了。

但是如果我们了解到每个具体的剧目都有自己具体的情况，必须加以具体的分析，作具体的解决，那么我们就会发现原来遗产是丰富的，精华是主要的，是我们如何去整理它、发扬它的问题，而不是如何去给它们判罪的问题了。

(二)必须密切与艺人合作。传统剧目的价值和意义，不仅仅在于它的文学方面，而且也在于其中保存的表演艺术方面。有的剧目在文学方面的意义不重要，甚至没有什么文学价值，但在表演艺术上却是极有价值的。过去有些同志审定剧目，光看本子，就轻轻抛开了这些剧本，使得有些艺人身上的绝技无法表现。还有些同志改本子，看看太啰唆，删掉一段，看看不通，改掉几句，结果恰恰将最好的唱腔、最好的表演给改掉了。

剧本这种文学形式在艺术上是有两重性的，它一方面可以看作是完整的文学作品，另一方面又必须看做舞台上艺术创造的原始设计。我们整理剧目更多地不是为了整理传统文学作品(在文学观点上，传统名作是不应该修改的)，而是为了整理上演剧目。如果目的是为了上演，而着眼仅在文学，那就完全不对头了。所以有些人关起门来整理剧目、改编剧目是完全错误的。这样的剧本，艺人拒绝演出是毫不奇怪的。

有好些例子，成功地证明在表演方面进行整理是主要的，而文学方面的整理是次要的。比方《打面缸》，过去在人们的印象中是很坏的戏，但经过整理的锡剧《打面缸》却恰恰翻了一个过，成为很好的戏了。像这一类主要在表演方面存在问题的剧目也是有一批的，如果不是让艺人为主进行整理，就完全无法着手。

在戏曲改进和发展方面依靠艺人的方针，我们的体会还是很浅的，在工作进程中越来越感觉得它的重要。这是不仅仅在剧目问题上如此的。

我的意见就说到这里为止。

1956年6月28日

引一九五六年第十三号《文艺报》

发掘整理遗产，丰富上演剧目

戏曲工作由于有了“百花齐放、推陈出新”的方针，党和政府的正确的领导，经过戏曲工作者数年来的努力，整理、改编了一批优秀的传统剧目，也创作了一批历史题材和现代题材的剧目。这些优秀的传统剧目很快地流传开来，成为全国许多戏曲剧团经常上演的节目；有的还被摄制成舞台记录片，风行各地。其中一部分节目，由我国优秀的艺术团带到亚洲和欧洲各国演出，获得了极高的国际声誉。

我国人民千余年来创造了灿烂的戏剧文化，根据现存史料，至迟从宋代以来，戏曲就已经成为我国艺术的宝库和艺术的土壤，它继续不断地积累着过去时代和当代戏剧家创造出来的优秀的艺术财富。因此，在我国大约两百多个戏曲剧种中，蕴藏着数以万计的剧目，这些剧目的优秀部分，正像马克思赞扬希腊神话那样："它们还继续供给我们以艺术的享受，而且在某些方面还作为一种标准和不可企及的规范。"

我国的戏曲艺术不仅以优美、典雅、能够高度满足人们的爱美要求和高尚的艺术趣味见称于世，而且通过具有惊人生命力的艺术形象，反映了古人对自然斗争和社会斗争的丰功伟绩。反映了他们艰苦卓绝、坚强不屈的斗争意志、杰出的机智和创造、英雄的豪迈的性格；同时也曲折地和正面地表达了受到封建制度残酷压迫的广大群众的情绪，他们积极的理想，对美好生活的幻想、向往和追求；透过复杂的历史现象，透过剧中所描写的生活和斗争，深刻地揭露了阶级社会的矛盾，生动了展示了劳动人民丰富的历史形象和他们在社会发展中的作用。加上它强烈的倾向性和鲜明的道德理想，它在我们民族的精神发展和民族性格的形成中产生了巨大的影响。因此在戏曲艺术中，可以亲切地体会到我们民族的心理状态，清楚地看到历史和现在的联系，过去经验和现在经验之间的经常的相互作用。所有这些，通过具有魅力的表演艺术，紧紧地把握住人们的意识和感情，使人们激动、使人们陶醉在瑰丽的诗的意境中，并促使人们去思考复杂的历史现象和生活现象。这就是戏曲艺术长时期来成为我国人民精神生活中重要部分的根本原因。

戏曲是一种复杂的艺术现象，戏曲遗产的很大一部分是被用口头文学的形式保存下来的，因此极易遭受损坏，必须加意保护。中华人民共和国成立之后，我们的党和政府采取了一系列的有效措施，保障了戏曲遗产的免遭破坏，并热情地鼓励各剧种整理自己的艺术遗产，鼓励他们积极地革新和创造，各剧种在这一方针下，犹如枯木逢春，呈现出在戏曲史上空前未有的繁荣景象。若干优秀的古典剧目，由于剔除了糟粕，发扬了精华，经过了扬弃和升华，因而在思想上和艺术上更为容光焕发，灿烂夺目。

但这不是说戏曲工作上没有任何错误缺点，应当承认，在这一工作上还存在着许多严重的问题。首先，有些人由于对戏曲艺术的特征缺乏深刻认识，对艺术服务于政治的概念存在简单化和庸俗化的理解，他们为了追求直接的宣传教育效果，或者把艺术遗产叫作封建尾巴，一刀砍去，从此这些被砍掉"尾巴"的剧种就只许上演现代题材的剧目。或者一任传统剧目自生自灭，就是不屑去发掘整理它；或者在传统剧目中间生硬地安上一个积极主题，把历史人物贴上一些阶级的标签，外加一些配合政治任务的标语口号，如把《苏三起解》的唱词改成"苏三离了洪洞县，急急忙忙去生产"，把《平贵别窑》改成王宝钏鼓励丈夫参军。如把古代女子的结婚从十六岁改成十八岁，把戏曲里有两个老婆的情节改成一夫一妻，使之符合"中华人民共和国婚姻法"的规定等等，还不但没有增加什么教育意义，而且反过来成为对修改这些剧目的人的尖锐讽刺。

此外还有数不尽的清规戒律，譬如，有的人为了要澄清舞台形象，为了厌恶小丑艺术，不分青红皂白，笼统地加上个“侮辱劳动人民”的罪名，把它赶出舞台，排斥小丑就同时排斥了大量的喜剧和讽刺剧。喜剧和讽刺剧在戏曲里占有重要地位，具有很大的民族特色，它生动地反映着我国人民乐观、机智、幽默和疾恶如仇的性格。没有喜剧和讽刺剧，那就会使我们的戏曲艺术大为减色。另一方面，据说是为了照顾今天人民幸福和乐观的心情，因此像《风波亭》、《窦娥冤》、《碧玉簪》、《斩经堂》之类的大悲剧也不让演出。过去时代的悲剧性质，使得很大一部分古典剧目带有悲剧成分，遭受不幸的历史人物今天要他强颜欢笑的确也很困难。事实上我们人民是需要大悲剧的，因为大悲剧是如此激动人心，它使人们深切地同情、关怀美好事物，同情关怀善良人们的命运，同时它使你认识和仇恨造成悲剧的根源，使你在心里上产生对强权和暴力的憎恶，使你对愚昧、丑恶、残忍的制度，人物性格，反面事物产生根本唾弃的心情。因此大悲剧对培养人们的善良品质，培养人们追求真理的崇高的情操具有不可忽视的作用，决不能弃之如敝履。

其次是神话和迷信问题上的界限混乱，有些人凭着顾名思义的本领，认为只有出神的才是神话，因此出鬼的就是鬼话，神仙犹可，凡是鬼都在排斥之列。《红梅阁》中那个强烈的复仇的鬼魂必须改作人，《乌盆计》出鬼，不许上演，地藏王在地府里，归于鬼类，因此《扫秦》中的地藏王必须改成真正的疯僧。天上的神也要划阶级成分，《盗仙草》里的南极仙翁据说是代表封建统治阶级的，他太慈祥，不合身份，因此不令登场。诸如此类，不知屈杀了多少思想健康的剧目。根据政府法令，禁演必须经过文化部批准，因此近年来已肃清了不遵守法令明目张胆地禁戏的现象。可是变相禁戏却还风行：某些负有领导责任的干部常常凭着个人好恶，对一些不合自己口味的剧目提出了无法“奉行”的修改意见，有的根本予以否定，或者说这出戏得考虑考虑研究研究，从此就把它搁置起来；或者邀请演员开会，说服演员大批大批地“自动停演”；或者在报章杂志上进行粗暴批评；从此，演员对那些戏就再也不敢上演，勉强演出也是“理不直气不壮”，提心吊胆。所有这些，戏曲演员把它叫做“婉转的粗暴”，叫作“一言以毙之”。这就造成了近年来上演剧目的大量减少，剧场上座率的普遍下降，使得广大观众对戏曲工作深为不满。

造成这一现象的原因，不是某些人恶意地糟蹋遗产，他们都是好心好意的，原因就在于他们不了解艺术的特征，不了解艺术是通过什么手段去服务于政治的。艺术不同于报纸的社论和政治报告，它通过具体的生活描写，通过典型，通过人物的个性和人物的行动去感染人们，激发人们的爱憎。有的人不满足于艺术的潜移默化的教育作用，忽视人们对艺术的爱美要求，简单化地外加一点宣传材料进去，其结果是不但不起教育作用，反而破坏了艺术。艺术创造的另一特点是它必须有自由活动的广大空间，杀鸡取蛋不行，硬揿牛头喝水也不行，不适当的干预，过多的清规戒律只能造成艺术的枯萎，只能造成艺术上枯燥乏味的低级趣味的流行。为此，必须打破一切不合时宜的清规戒律的束缚，减少行政性的

干涉，大胆地信任我们的时代和我们的人民。我们的时代和人民对剧目和剧目中的毒素具有强大的抵制作用，因此大可不必神经紧张，不必滥用禁演、停演的办法。但，自然，这不是说从此就不必过问旧有剧目了，从此可以把“推陈出新”的这一具有历史意义的重大任务搁置一边了，不是的。正因为剧目中存在着一部分有害成分，因此必须去做“去其糟粕存其精华”的整理工作，否则就会使得应当站住和可以站住的剧目被搁置起来。加上保存着大量戏曲遗产的老艺人正在日趋衰老和雕谢，如果不及时地进行发掘整理工作，那就会使许多戏曲遗产被时间的巨浪卷走。这些遗产一经消失，在我们人类历史上从此不会再现，因此必须及时抢救。要做好这一工作，必须组织一定力量，建立专设机构，加强领导，全面规划，认真地依靠戏曲演员，特别要依靠年长一辈的优秀演员，关怀他们的福利，适当地解决他们的生活问题，尊重他们丰富的艺术经验，和他们亲密合作，全面地深入地进行发掘和记录的工作，首先把剧目保存下来，然后分批分期地、慎重细致地进行剧本上和表演艺术上的整理，使之“推陈出新”，使那些曾经为我们人民热烈爱好的剧目以簇新的面貌出现在舞台上。这样，加上改编的和创作的剧目，就会大大地丰富上演剧目的花色品种，活跃戏曲剧团的艺术实践，更好地满足我国人民对文化生活日益增长的需要。同时，进行古典剧目的整理和改编工作，会锻炼和培养戏剧创作工作者的创作能力，从这一工作中学到古典艺术创作方法上的“秘密”：那种运用语言的手腕，情节的生动性和丰富性，人物描写的惊人技巧，丰富的历史生活知识，所有这些，对我们都是非常有用的。进行整理遗产的工作，将会给我们今后创作历史题材剧目和创造同时代人光辉形象的工作奠定有益的基础。

我们强调发掘、整理戏曲遗产的重要意义，强调历史剧对我们今天人民同样具有教育作用，并不意味着从此就不要创作现代剧了，完全不是的！我们需要现代题材的剧目，因为“古人的性格描绘在我们的时代里是不够用的”（恩格斯）。我们的人民总是希望戏曲舞台上出现同时代人的光辉形象，总是希望我们这个伟大的社会主义时代能够得到艺术的反映，用以鼓舞人们社会主义建设的热情，帮助人们克服落后，培养新的精神品质。因此，那些有条件上演现代题材剧目的戏曲剧团，应当积极地创作反映现代人民生活的剧目，并使它在全部上演剧目中占有一定的比例。那些现在还缺乏条件的剧团，则应当积极地去取得上演现代题材剧目的能力。我们戏曲工作不仅要善于继承前人的优秀遗产，而且要使它继往开来，发扬光大，要使戏曲艺术的内容更为丰富多彩，要使它的表演艺术具有更为强大的表现力，这是我们这一代人对祖国人民，对全人类所负有的无可推诿的责任。

最近文化部召开的全国剧目工作会议，深入地检查了这几年来剧目工作上的成绩和缺点，总结了经验教训，并在这一基础上作出了全面规划。这一会议的成就，将使戏曲剧目工作出现崭新的局面，将有力地改变戏曲舞台的现状。这是一桩关系到六亿人民文化生活的大事，它不仅对继承千百年来戏曲艺术遗产的工作具有重大的指导意义，而且将长远地影响我们的戏曲艺术事业的未来。让我们努力贯彻这一会议的精神，积极地记录整理旧有

的剧目，改编和创作新的剧目，使我们的戏曲剧目出现花色好品种多的繁荣的新局面。

引1956年7月号《戏剧报》社论

北京市文化局关于京剧公会改组工作的汇报

中共北京市委宣传部：

本市京剧公会改组工作已于七月份开始进行，现将进行计划及各项名单、常务委员候选人经历，以及北京市京剧工作者联合会章程（草案）、常务委员会组织规则（草案）等报上，请审阅批示。

一九五六年八月廿三日

关于京剧公会改组的计划

一、京剧公会历史很久，解放前为“梨园公会”，后改为“京剧公会”。于1949年经过一次改组仍为“京剧公会”。当时会员有1600余人，由26名委员组成领导机构，经费来源是按会员收入的1.5%缴纳的会费。1954年全年会费收入5898.12元，并且不是完全按1.5%缴纳的。

由于开支很大，仅四个委员和三个职工全年车马和薪金费即需要4128元，占1954年总收入70%以，其他用在公墓、房屋的修补及房地产税等和日常办公支出以外，所余无几。该会在财产方面除会中的应用家具外，还有不动产；房屋62.5间，土地（包括房屋占地和墓地）72.489亩。

京剧公会沿袭旧规，因循保守，几年来工作毫无进展。领导机构对工作既无研究，也无办法。每日到会办公，实际上是走走形式，每月领取较高的车马费（如：沈玉斌是公会副主委，在市戏曲学校工作，平时不经常到会工作，但每月却拿50元车马费）。公会会址房屋较多，剧团外出即将行李戏箱集中于公会，买好车票由公会集体出发；或是剧团的灯光、布景暂时不用，即存放公会。1954年京剧公会的部分墓地被北京市戏校和其他单位征用，于是为迁坟忙了一段时间。此外则是帮助会员办理一些丧葬和修整墓地的工作。

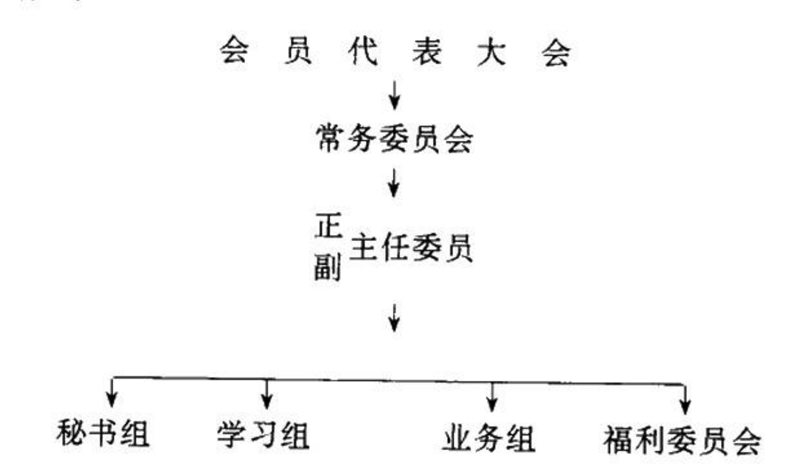
二、京剧公会在解放后改选以来，按会章规定每年召开大会一次进行选举。但从未执行。多数委员忙于自己的演出，而具体负责工作的委员只能做一些日常事务工作，几年来会员流动很大，由于公会组织涣散，形成无管理状态。

在党和政府的领导教育下，艺人的思想觉悟逐渐提高，公会已不能满足群众需要。艺人要求改组公会的意见屡次提出。在此次市评剧公会改组期间，该会曾自动进行向委员征

询意见，并草拟出会章。

根据以上情况，按照今年的工作计划，我局已从七月份开始指导该会进行改组工作。改组后的“北京市京剧工作者联合会”将成为团结艺人、教育艺人和贯彻政府政策法令，推进京剧改革工作的群众性组织。受北京市文化局指导。

改组后的机构如下：



具体说明如下：

1. 委员会由会员代表大会产生，是会员代表大会闭会期间的最高执行工作机构。

2. 主委和副主委由委员会产生，执行委员会的决议；

3. 委员会下设秘书组、业务组、学习组和福利委员会。

(一)秘书组设组长一人，副组长二人，组员若干人(根据工作需要决定)由委员兼任。负责秘书、总务、会计、文书、会员登记等事项。秘书组内需设专职工作人员二至三人进行具体工作；

(二)学习组设组长一人，副组长二人，负责会员的政治、文化、业务等学习；

(三)业务组设组长一人，副组长四人，负责表演艺术上的改进、交流经验和业务学习方面的组织工作；

(四)福利委员会设主任一人，副主任二人，委员若干人负责办理会员福利事项等工作。

4. 各组组长、副组长均由委员担任，并得聘请干事若干人，协助工作。

三、关于经费的开支和来源问题：经济来源依靠会员缴纳会费。按照改组后会员 1200 余人(估计数)每人每月收入的 1%计算，每月收入 840 元(按每人每月平均工资 70 元计)。

而开支方面、除房地产税、办公费外，主要是补助经常到会办公(脱产)的委员以车马费和职工的薪资，以及用在会员的福利工作方面(此项支出需建立一定的审批制度和手续)。

四、依据新组织的任务，改组后的“京剧工作者联合会”的工作范围应该是：

1. 会员的入会登记和退会登记；

2. 组织会员进行政治、文化和业务学习；

3. 组织京剧艺术的研究和交流经验等工作；

4. 社会活动的组织工作；

5. 会员的福利工作；

6. 其他工作。

五、改组的步骤：

1. 由京剧公会原有委员讨论改组的意义，明确新组织机构的任务和工作范围，并提出筹备委员会的人选，准备召开筹委会；

2. 筹备会成立后，即进行改组的筹备工作。提出和通过新机构的候选人，研究代表的产生办法，起草会章。

3. 召开各剧团团委会，布置选举工作。

4. 召开代表大会通过会章、产生委员会。宣布“北京市京剧工作者联合会”正式成立。

六、进行时间：

1. 从七月开始进行，已先后召开了两次筹备会和各剧团团委会。目前各剧团已选出会员代表，即将开始代表资格的审查工作。

2. 会员代表资格审查完毕，即召开第三次筹备会。

3. 第三次筹备会后，即准备召开会员代表大会的工作，全部进程，计划在八月中旬结束。

北京市京剧工作者联合会筹备委员会委员名单

（按姓氏笔画为序）

△于永利　于连泉　△王久善　王永昌　王静波　毛世来　△白云生
△白家麟　△孙甫亭　△孙盛文　孙毓坤　关振如　李万春　李丹林
△李春林　△李洪春　李桂云　△李德奎　△沈玉斌　萧长华　△尚小云
△祁成宝　吴素秋　△罗盛公　马连良　△马连贵　赵燕侠　姚玉芙
△荀令香　△荀慧生　郝寿臣　徐兰沅　徐东明　△徐和才　奚啸伯
梁益鸣　△梅兰芳　张君秋　△陈少霖　△程砚秋　△乔玉林　裘盛戎
△叶盛章　△慈永胜　虞俊芳　△霍文元　△薛长发　谭富英　△顾德祥

（共四十九名带△为原京剧公会委员）

筹委会秘书组名单（按姓氏笔画为序）

于永利　王静波　李万春　李和曾　汪鸣宸　尚小云

姜铁麟　马连良　姚玉芙　徐兰沅　梁益鸣　张云溪
张荣善(共十三人)

筹委会"京联"会章起草组名单(按姓氏笔画为序)

于永利　王静波　马富禄　赵燕侠　奚啸伯(共五人)

筹委会"京联"会员代表资格审查组名单

(按姓氏笔画为序)

于永利　白云生　白家麟　孙毓坤　汪鸣宸　沈玉斌
李万春　李春林　吴素秋　祁成宝　徐东明(共十一人)

北京市京剧工作者联合会常务委员候选人名单

(按姓氏笔画为序)

于永利　于连泉　王永昌　王静波　王静清(即珍珠钻)　毛世来
白云生　白家麟　孙毓坤　李万春　李少春　李元春　李和曾
李桂云　汪鸣宸　沈玉斌　萧长华　杜近芳　尚小云　吴素秋
祁成宝　姜妙香　姜铁麟　马连良　马富禄　赵燕侠　荀慧生
袁世海　郝寿臣　郝　友　侯喜瑞　徐兰沅　徐东明　徐东来
奚啸伯　梁益鸣　梅兰芳　张云溪　张君秋　张宝荣　张春山
张春华　张宝善　陈少霖　郭和咏　程砚秋　裘盛戎　叶盛兰
叶盛章　慈永胜　虞俊芳　韩世昌　谭富英(共五十三人)

文化部关于对民间职业艺术表演团体和民间职业艺人进行救济和安排的指示

(一九五六年九月五日)

各省、直辖市、自治区文化局:

一、我国民间职业剧团和其他民间职业艺术表演团体及民间零散活动的职业艺人,几

年以来，在各地政府的领导和帮助下，经过各种社会改革和戏曲改革，政治上思想上有了很大进步，艺术业务有了提高，经营管理有了改进，广大艺人的生活一般地也有所改善，他们在满足人民的文化生活需要方面作出了很大的贡献。但同时还存在着许多问题，主要的是上演节目贫乏，艺术质量不能很快地提高，上座率低，许多艺人生活困难甚至不能得到温饱。这种现象的产生有许多社会历史原因，但主要的是由于我们文化部门缺乏对于国家文化事业的整体观念，只看到少数国家举办的艺术表演团体，不注意广大的民间艺术队伍；轻视民族艺术遗产和民间艺术，在戏曲改革中存在着某些粗暴的作法；对于民间艺人的生活疾苦采取了漠不关心的官僚主义态度，少数地方至今还出现歧视、排斥和打击民间艺术表演团体和民间艺人的不可容忍的现象。民间职业艺术表演团体和民间艺人，是祖国艺术的宝贵财富，是我国整个文化事业的重要组成部分。民间艺人是勤勤恳恳的劳动者和艺术家，他们积累了丰富的艺术表演经验和技巧，并且同广大人民群众有着密切的联系，是我国社会主义文化建设中一支雄厚的力量。各级文化部门必须充分地重视这支艺术队伍，认真地加强对于他们的领导和管理，继续帮助他们提高思想觉悟，改进艺术质量，并且对于他们的生活进行切实的全面安排，以便提高广大艺人的积极性，发挥他们的特长和作用，更好地满足人民日益增长的文化生活的需要。

二、为了积极地加强对于民间艺术表演团体的领导和安排，首先是帮助他们解决目前最紧迫的生活上的困难，本部已经呈请国务院批准由财政部拨出专款五百万元，分发各省、市自治区使用。各级文化部门在进行这一工作中，必须贯彻执行救济补助和积极安排相结合，推动艺人自力更生、互相帮助和政府的必要的补助相结合，以及民间职业艺术表演团体和民间零散活动的职业艺人兼顾的方针。应该采取紧急措施，对于生活确实十分困难的艺人进行救济性的补助，保障他们能够维持最低限度的生活；同时，在这个基础上，加强对于他们的领导管理，在业务生活上进行逐步安排，以便为明年的进一步的全面安排打下基础。应该在政府加强领导帮助之下，启发艺人的自觉，主要依靠自力和实行互相来解决今后的困难和问题，对于艺术表演团体和零散艺人，在救济补助上应该一视同仁，不能顾此失彼，厚此薄彼；但在安排的步骤上可以有先有后。必须通过这次工作，摸清情况，制定初步的全面规划，求得在今后两年左右时间内，把民间职业艺术表演团体和民间职业艺人基本上安排妥当。

三、这次救济的目的，是使生活困难的艺人吃得上饭，穿得上衣服，保障他们最低限度的生活。它不同于工资改革，因此标准不能要求过高，不要以国家剧团的工资水平来要求救济。救济的范围应该照顾各个方面，不论是戏曲团体或曲艺、杂技、木偶、皮影、歌舞等班社，不论是已经在社会主义改造高潮中改为国营的或没有改为国营的（新国营剧团的工资改革另行处理），不论是演员或职员，不论是在业的或新近失业的，只要生活确实困难，都应进行救济。但同时又必须掌握重点，把救济款项真正发到生活困难的团体和艺人手中，

不要不问有无困难或不分困难大小，平均主义地发放；对于收入不多而家庭负担过重的主要演员，在艺术上曾经有过贡献但现在失去工作能力而又无人奉养的老艺人，以及因为家庭发生生、老、病、死等变故生活发生严重困难的人员，应该特别予以照顾。灾荒地区，剧团营业困难，应该酌量多发一些救济款项。因此，各级文化部门必须对艺术表演团体和艺人的经济收入和生活状况，进行若干必要的典型调查，作到心中有数，从而正确地规定救济面、救济标准和分配给各地区、各方面、各团体的救济款数。救济工作应当有领导地通过群众路线的方式进行，就是由政府说明目的、方式和办法，而由艺人群众组织，艺术表演和艺人自己进行民主评议，力求公平合理。救济款项可以一次或分期发放。救济办法应当简便易行，避免不必要的繁琐手续和层次，以便救济款项能够迅速地有效地发放到团体和艺人手中。

四、必须经过救济工作，加强对于艺术表演团体和艺人的领导管理，帮助他们扩大上演节目，提高艺术质量，改善演出条件，并且在可能条件下进行必要的调整和安排，以便逐步地达到自给自足。

(1)各省、市、自治区对于没有登记的民间职业艺术表演团体和民间职业艺人应该进行登记，登记工作可以分步骤进行，对于已经登记的分散在各个县(市)活动的艺术表演团体，应该分别地指定一个县(市)的政府文化部门同它们建立固定的领导关系，但同时仍允许他们到各地巡回演出。艺术团体和艺人比较多的大城市，应该指定专职人员负责这个工作，主动地积极地经常地同他们联系，了解他们的情况，听取他们的意见，解决他们的困难，帮助他们改进工作。在登记、调整、安排期间，一般省市应该暂时停止发展民间职业剧团和其他艺术表演团体。

(2)对于上演节目应当放宽尺度，不能要求过苛过高。历史上遗留下来的传统节目，有的虽没有直接教育作用，但是能使观众得到休息和娱乐，只要没有严重的毒素，应该一律允许演出。即使有某些毒素，但稍加整理修改，就没有大害处的，也应该准许在修改后演出。同时，应该发动和帮助艺人整理、创作和排练新节目。对于新节目，文化行政部门不必在事先进行审查，演出后也应多作积极的鼓励，少作消极的指责，除了反对现实政治需经过一定的组织手续审查决定禁演的以外，不得加以禁止。

(3)帮助解决演出方面的困难。有些剧团服装、布景、道具困难，可以发动国营剧团将多余的部分赠送或低价转让；或者由国家贷款和补助，帮助剧团购置戏箱，有些地方演出场所缺乏，不要把剧场长期占作别用；对于已经破损的应该及时地加以修缮；并且要对剧场的使用进行统一的调度，帮助演出单位安排适当的演出场所。对于进行巡回演出的剧团和艺人，应该帮助他们解决工作上、生活上、旅运上、演出地点上的困难，协助和指导他们做好宣传、推广、组织观众等工作，并且说服和教育下层干部和群众不要粗暴地禁止和干涉他们的演出。

(4)逐步地进行必要的组织上的调整和安排。有些地区剧团太多，有些地区太少，可以双方直接协商调剂。有些同剧种的剧团，都很不健全，单个存在，演不好戏，两家或三家合并，有利于提高演出质量，增加上座率，可以考虑合并(不同剧种的不能合并)。有的剧团主要演员、乐师、编导人员过多，有的又非常缺乏，可以适当地调剂。但这种组织上的调整工作，必须是在有关的剧团和艺人双方自愿，对于所有演员和职员的生活都有切实安排，并且确实是有利于艺术质量的提高和艺术事业的发展的原则和条件下进行，丝毫不得勉强，决不要盲目地调整和合并。这项工作必须事先有充分准备，今年只宜选择条件成熟的剧团试办，创造经验，不要全面大搞，以免发生混乱。在调整组织中，对于那些确实毫无艺术工作的技术和经验并且现在也不担负任何实际职务的人员，应该设法协助转业，但在没有找到新的职业以前，仍应安置在剧团内部，不得任意遣散。过去有些地方在整顿剧团时，遣散了一些有技术或有经验的老艺人，应该把他们搜罗回来分别安置，推动他们带徒弟，培养年轻后代。

五、国务院批准的五百万元专款的使用，根据本部对某些地区和某些剧团典型调查的结果，大体上应该以二分之一左右用于救济，二分之一左右用于安排工作。但各省市应该根据当地实际情况自行制定具体的分配方案，艺人生活困难严重的，可以多用一些在救济方面；艺人生活困难不大严重的，可以多用一些在安排方面。现在将本部对各省、市、自治区的分配数分别发给你们，款项由财政部直拨各地财政厅(局)，如果你们认为款项不足，还可在当地文化事业费内调剂一些过来；实在调剂不出时，再请求当地人民委员会设法解决。这笔专款应该争取在年内全部发放到民间职业艺术表演团体和艺人手中，不得扣押；但又要保证用得恰当，避免浪费，至于今后一两年或两三年内补助和安排艺术团体和艺人的经费，则应列入地方文化事业费的年度预算。

六、各级文化部门应当把这个工作当作一项重要的紧急的政治任务，在当地党政领导机关的统一领导下，有计划有步骤地进行，保证把它做好。应当加强政治思想工作，反复地向所属工作人员和艺人说明这一工作的政治意义、目的、方针和办法，防止可能发生的偏差。例如：片面地强调安排而忽视紧急的救济措施，或者片面地强调救济而不去进行积极的安排；对不应该救济的滥施救济，对应该救济的迟迟不救济；目前可能办好的事情不办，一时不可能做到的事情勉强去做；只说救济不说剧团自力更生、互助互济，或者只强调剧团自己想办法而不帮助解决困难；只注意戏曲剧团，而忽视曲艺、杂技、皮影、木偶、话剧、歌舞和零散的职业艺人；事先不作任何准备，草率从事，措置失当，或者老在行政机关内部酝酿讨论，迟迟不进入行动。所有这些，都将引起艺人的不满，对于今后的工作是不利的。应当积极地进行各项组织工作，包括建立专门机构或指定专人负责，仔细研究国务院批准的本部关于加强对于民间的和私营的文化事业、企业领导管理和社会主义改造的请示报告和本部的这个指示，进行典型调查，制定具体的救济和安排方案，经常地联系各个艺术

表演团体，进行具体的指导帮助，以及督促和检查执行情况等等。在工作进行中，必须依靠艺人，依靠艺术表演团体，依靠艺人的群众组织，凡事多和他们协商，通过他们来做，不要独断独行，并且要注意经过这一工作，在艺人中培养出一批积极分子，以为今后工作的依靠。既要防止放任自流，潦草从事，也要防止包办代替，事事干涉。

七、各省、市、自治区文化局在接到这个指示后，应当立即进行研究和布置，把执行计划报告我部，并且在今年十月底向我部作第一次执行情况的汇报。

重视民间艺人

我国共有民间职业艺人二十多万人，有的组成剧团和班社演出，有的在广大城市和乡村进行零散活动。他们是一支极大的艺术队伍。

这支队伍，解放以来，在各地政府的领导和帮助之下，经过各种社会改革和戏曲改革，政治上思想上进步很大，艺术业务有了提高，经营管理有了改进，广大艺人的生活一般地也有所改善，他们在满足人民的文化生活的需要上起了很大的作用。但是，近两三年出现了一种值得严重注意的现象，就是：不少剧团和艺人演唱节目日益贫乏，艺术质量不能很快地提高，上座率下降，虽然增加演出场次，收入仍然不多，许多艺人生活十分困难。例如，上海原有的一百零二个民间职业剧团，就有半数以上经济困难，有一个著名演员一个月只分到十多块钱，有些艺人贫病交迫，无以为生。

为什么会产生这种现象的呢？这自然有种种社会历史原因，但主要地是由于文化部门缺乏对于国家文化事业的整体观念，只看到少数国家举办的艺术表演团体，不注意广大的民间艺术队伍；轻视民族艺术遗产、民间艺术和民间艺人，在戏曲改革中存在着某些粗暴的作法；对于民间艺人的生活疾苦采取了漠不关心的官僚主义的态度。因此，各行各业一般地都已得到了妥善的安排，而唯独这支民间艺术队伍好像没有娘的孩子，至今得不到应有的关注、照顾和领导。此外，某些地方的少数干部竟还有欺凌和侮辱民间艺人，对于他们的演出活动加以刁难和粗暴干涉的情形，这就更加加重了民间艺术队伍工作上、生活上的困难。

必须认识：民间职业剧团和其他民间艺术表演团体以及民间职业艺人，是我们祖国艺术的宝贵财富，是我国整个文化事业的重要组成部分。民间艺人因为受到旧社会的影响，有些人还有许多不好的思想作风，但绝大多数都是勤勤恳恳的劳动者和艺术家，他们继承了民族的艺术传统，积累了丰富的艺术表演经验和技巧，同广大人民群众有着血肉的联系。比之国家举办的艺术表演团体，他们的人数要多得多，力量要大得多，如果得到正确的领导，他们更能广泛地深入到人民群众中间，使人民得到教育和娱乐。只有充分地重视这

支艺术队伍，加强对于他们的领导和安排，帮助他们提高思想觉悟和提高艺术质量，发挥他们的积极性和特长，才能更好地继承和发扬祖国的艺术遗产，繁荣和发展我国的艺术事业，满足人民日益增长的文化生活的需要。轻视民间艺人和民间艺术，认为他们封建、落后，对他们歧视、排斥和打击，是极端错误的。这种错误的想法和作法将使祖国的艺术事业遭到损失，必须及时地纠正。

在我们的国家中，比起其他各项工作来，对于民间艺术表演团体和民间艺术的工作已经落后了一步。现在许多艺人生活困难，在社会上造成了不好影响。必须立即改变这种状况。各地政府，特别是政府的文化部门，应该切实地加强对于他们的领导和安排，帮助他们解决生活上和工作上的困难。在这项工作中，应该采取救济补助和积极安排相结合，推动艺人自力更生，互相帮助和政府的必要的补助相结合的方针。就是说，既要克服当前的困难，又要作长期打算；既要照顾个人利益，又要注意国家利益，并且要使这两方面都能很好地结合起来。只注意一方面，而忽视另一方面，就会或者使得艺人当前紧迫的生活困难不能和缓，或者使得艺人今后长远的出路问题得不到根本解决。

首先，应该采取紧急措施，对于生活确实十分困难的艺人进行救济性的补助，使他们吃得上饭，穿得上衣服，能够维持最低限度的生活。不论是戏曲团体或曲艺、杂技、木偶、皮影、歌舞等班社，不论职业艺术表演团体的艺人或零散活动的职业艺人，不论是演员或职员，不论是在业的或新近失业的，只要生活确实困难，都应该加以救济。但又要掌握重点，对于收入不多而家庭负担过重的主要演员，在艺术上有过贡献但现在失去工作能力而又无人奉养的老艺人，以及家庭因有生、老、病、死等情况而致生活陷于严重困难的人，应该特别予以照顾。不要采取平均主义办法，不问有无困难或困难大小，一律发给同样的救济款项。为此，就要作些必要的典型调查，作到心中有数，并且有领导地通过群众路线的方式进行救济工作。救济办法应当简单易行，避免不必要的繁琐的手续和层次，以便迅速地取得实效。

同时，各地政府文化部门应该同民间职业艺术表演团体和民间艺术建立固定的联系，了解他们的情况，听取他们的意见，指导他们的工作，决不要对他们置之不理。要推动他们丰富和扩大上演节目。历史上遗留下来的传统节目，有的虽然没有直接的政治教育作用，但是能使观众得到正当的娱乐，只要没有严重的毒素，应该一律允许演出。有的虽然有某些毒素，但只要稍加修改整理，就没有多大害处，也应该允许在修改整理后演出。对于新创作和新排练的节目，应多作积极的鼓励，少作消极的指责。要帮助他们解决演出上的困难（例如，服装道具和演出场所的困难），对于巡回演出的剧团和艺人应该给以各种便利条件，协助和指导他们做好宣传，推广和组织观众的工作，并且说服教育基层干部和群众不要粗暴地禁止和干涉他们的演出。要领导他们逐步地谨慎地进行必要的组织上的调整。但是这种调整必须出于剧团和艺人的自愿，真正有利于艺术质量的提高和艺术事业的发展。

因此，事先要有充分的准备，并且应该对于所有演员和职员的生活都有切实的安排。目前，只宜选择条件成熟的剧团试办，创造经验，不要全面大搞，以免发生混乱。要妥善地安置有技术或有经验的老艺人，推动他们带徒弟，培养年轻后代。总之，要采取一切有效措施，帮助他们克服困难，以便更好地发挥民间艺人的积极性，对国家和人民作出更大贡献。

1956年10月2日《人民日报》社论

改善艺人的生活和工作条件

我国现在有数以千计的职业艺术表演团体和十几万职业艺人。他们在长期的艺术创造和艺术实践中继承和积累了丰富多彩的艺术财宝；深入地联系了广大的群众，成为我国整个文化事业的重要组成部分。他们在解放前曾受到反动政府的压迫和摧残，艺人在人格上受到侮辱，经济上受剥削，很多艺术团体不能进行演出，很多剧种逐渐衰落。大批艺人流离失所，优秀的节目被禁止，有害的节目充斥舞台——艺人饥寒交迫，艺术濒于绝境。解放后，在"百花齐放，推陈出新"的正确方针指导下，在各地党政部门的帮助和领导下，各个剧种欣欣向荣，各种职业艺人团体大为发展，艺术表演团体中的绝大部分都革除了剥削制度，成为艺人合作演出自己当家作主的共和班，艺人被视为光荣的劳动者和艺术家，他们政治上进步很快，业务有所改进。转为国营的和很大一部分民间的职业艺术团体改善了工作条件，艺人的生活有了保障。今年政府免征文化娱乐税以来，所有民间艺术团体和艺人的生活、工作条件也有了适当的改善。但是，由于他们过去的困难过于严重，解放后有些业余团体盲目发展为职业团体，艺术质量低，加上若干领导同志没有从国家的责任和继承发扬祖国的艺术的优良传统方面来考虑，只重视了对国营艺术团体的领导，而对于民间职业艺术团体和零散活动的民间职业艺人缺乏认真的领导和全面的安排，对他们的生活疾苦和工作中的困难关心不够，致使他们未能较快地摆脱困难的处境。有些民间职业艺术表演团体还缺乏必要的生活、工作条件，节目贫乏，艺术质量不能迅速提高。有些干部和群众还残存着歧视艺人和轻视民族传统艺术的错误思想和行为。对这些严重的问题如果不迅速采取措施，有步骤地切实加以解决，对于推动艺人的进步，继承和发扬祖国的艺术传统和促进艺术的繁荣都是很不利的。因此须要帮助他们逐步改善生活、工作条件，以便使他们提高质量增加收入，最后从根本上解决问题。文化部最近呈请国务院批准拨发专款用于这项工作，并且颁发了关于这项工作的指示，要求各地立即进行起来。这一措施，显示了党和政府对艺术和艺人无限关怀，得到了各界的赞助和艺人的拥护，现在各地正在积极展开这项工作。可以预计，这对于民间职业艺术团体的发展的提高，对于我国艺术的繁荣，将会发生深远的影响。

二、“搞好艺术才能从根本上保证艺人生活”，这是很多艺术团体在长期的实践中所取得的一条经验，目前也有很多艺术团体和艺人不但有成功的艺术创造，而且自力解决了戏衣、住宅，演出场所，过着较稳定的富裕的生活。这些经验是值得接受的。但是，在一些艺人因生活困难，而不可能安心进行艺术创造的时候，应该设法首先保障他们最低限度的生活。最低生活没有保障，谈艺术创造是不可能的。但我们有些同志对这类生活十分困难的艺术团体和艺人，只要求他们搞好艺术，而对于他们的实际困难却不闻不问，这样的结果，艺术当然也是搞不好的。艺人生活困难的情况是比较普遍的，对于这些生活十分困难的，有些地区已经迅速予以救济补助，首先由艺术团体自行设法，团体确实无力解决的，请求国家予以适当补助。有些地方已经注意发扬艺术团体间、艺人间的互助精神，互相支援、帮助，有些名艺人在自愿和不妨碍各团企业化的条件下举办少数联合义演场，将收入用于救济和补助，这些做法都曾有了一定的效果。

保障最低限度的生活是一项十分急迫的工作，必须坚决避免长期拖拉，“纸上谈兵”而不迅速解决问题的现象。既要依靠艺人，有领导地通过群众路线的方式进行，也必须手续简便易行，使生活十分困难的人迅速得到救济。

三、国家的社会主义建设正在突飞猛进，全国人民的生活也在逐步提高，目前生活十分困难的艺术团体、艺人也完全有可能逐渐提高生活水平。应该相信在艺术团体、艺人的自力奋发，互相帮助和国家的领导、帮助，贷款及必要的补助下，完全可以把剧团的业务搞好，使艺人生活逐渐稳定并打下进一步提高的基础。

某些领导同志应该认真纠正“有公无私”，不解决实际问题和轻视传统艺术的缺点和错误，负起领导的责任；对所领导的一切民间职业艺术表演团体和民间职业艺人统筹兼顾，全面安排。不论对于民间职业戏曲、话剧、曲艺、杂技、木偶、皮影、音乐、舞蹈团体或是零散活动的职业艺人，都应该一视同仁。虽然根据客观需要和主观力量在安排的步骤上可以有先有后，但绝不应厚此薄彼或顾此失彼。今后应该采取有效的措施，根据救济与安排相结合，自力更生、互助互济与政府补助相结合；各种艺术团体和各种零散活动的职业艺人兼顾的方针，逐步改善他们的工作条件。艺人更应充分发挥自己的积极性和潜在力，努力创造和运用这些条件，防止可能发生的依赖思想。目前流行着一种不信任艺人自己的观点，认为如果不从外面派进干部，艺术团体就不可能搞好。这种看法是不合乎事实的和有害的。

上演节目贫乏、单调，质量不高，不能满足观众的要求，是目前上座率低的原因之一。目前急需丰富扩大上演节目和提高质量。过去对节目的内容和表演艺术有些要求过高，有的同志，用应该奖励的标准来要求一切节目，或者不能正确地分清精华和糟粕，有很多清规戒律，对艺术的发展极为不利。今后应根据文化部今年召开的戏曲剧目工作会议的精神，放宽尺度，不仅思想性艺术性较高的节目应该演出，就是没有直接教育作用而能给观

众以美感和满足观众对技术的欣赏要求，使观众能得到休息和娱乐的节目也应该演出，有些节目经过修改后没有大害处的也应该允许演出。曲艺、杂技、木偶、皮影等多种多样的节目，戏曲的“丑脚戏”、“花旦戏”、“彩头戏”以及各种流派，近年来受到的指摘和挑剔过多，得到的帮助和鼓励太少。许多新创作、改编的新节目也往往被要求过苛，动辄以“戏曲改革的方向”等来衡量。这样就使得演出剧目异常贫乏。为了使艺术品种多样，丰富多彩，必须上演各种不同的艺术种类、风格、流派的节目，上演传统节目也上演新创作、改编的节目。这样才能满足更广大的不同爱好不同水平的观众的需要。

演出所必须的戏衣、幕布等设备也应逐步加以改善。有的戏曲剧团在演出古装戏时演员穿着自己的时装上台，群众不爱看。有的团体排演了质量较高的新节目，但没有最必需的布景、服装、灯光器材，以致不能演出。现在，有些团体已经建立了积累公积金和公共财产的制度，自力解决，有的团体自己只能解决一部分，他们的这种要求，有关的文化部门是可以考虑的。要求给予帮助。

领导上对他们的演出场所和演出计划也应加以安排。有些剧团找不到剧场来演出，有些剧场漏雨，破损不堪，甚至随时有倒塌的危险。在某些地区的农村中没有固定的演出点，旧有的庙台已经荒废，演戏时临时搭台，屡搭屡拆，经常耗费不少的人力物力。现在有的地区打算对破损的剧场、庙台加以必要的修缮，在农村、工矿逐步建立演出点。根据城市、工矿、农村的需要和现有艺术团体的条件与经费收入计划，全面安排他们的巡回演出。这种做法是可能收到好的效果的。

艺人的合理的收入也应切实予以保障。今年免征文化娱乐税之后，有的税务部门曾继续收税，有的文化、税务部门曲解这次免税的目的，强令剧团降低票价。有些艺术团体还经常被迫参加没有合理报酬的晚会、堂会，甚至要临时毁掉巡回演出合同从百里之外连夜赶回县城演出，却没有丝毫报酬。有的在巡回演出时被迫给各方面送红票、红布条等免费入场证，如果不送或送少了，某些思想落后的干部、民兵等个别人员便寻找借口，妨碍演出。这样就使艺人不能保障应有收入。这些坏现象应该引起有关领导部门的密切注意。应采取具体措施教育某些干部、群众尊重艺人的人格和劳动，以杜绝这种坏现象的继续发生。

民间职业艺术团体中数以万计的青年艺人应得到切实的培养。除了必要的政治、文化学习外，必须特别重视他们的业务学习。有些艺术团体采用了带徒弟和演员训练班的方法，使有技术有经验的老艺人在教育青年中发挥了他们的能力，取得了应有报酬，使青年们有了一定的技术水平，会演唱很多传统节目，使祖国的艺术遗产得到继承和发扬，这种做法是值得推广的。我们有些同志只看到“带徒弟”“口传心授”的应予改进的方面而没有看到其中应予继承和发扬的方面，全盘予以否定。从几年来的实际情况来看，这种片面的看法已经对艺术遗产的继承发生了不好的影响，值得重新加以考虑。

目前有些地区艺术团体太多，争剧场、争观众，影响收入；有些地区艺术团体太少，群

众看不到戏，经常提出意见。根据这种情况有的文化部门对团体的巡回演出统盘计划，对某些团的驻地和活动区域加以必要的调整，既满足了各地观众的需要，又发挥了每个团的潜在力，增加了收入。另外有的艺术团体的演员过多，很多人经常不能演出，以致艺术提不高，生活待遇逐渐降低，而有的艺术团体只要补充了个别这样的人去做主要演员，就能增加上演节目，提高演出质量，上座率和演员的收入也能增加；有些剧种相同的剧团，单独演出时节目很少，质量不高，观众不欢迎，生活无保障；合作演出时就能得到改善。文化部门如果经过周密、深入的调查研究，根据需要与可能，在团体和艺人的完全自愿，而确实有利于艺术质量的提高和艺术事业的发展并对所有演、职员及其家属的生活都有妥善安排的原则和条件下，慎重地将个别团体、艺人加以调动，或者促进同剧种的团体短期或长期合作演出，合并，也是必要的。但这类组织上的整顿、调整、合并，必须慎重从事，循序渐进，丝毫不应勉强，以免把好事办坏。

现在，全国艺人的政治觉悟日益提高，他们把发展人民的艺术事业作为自己伟大的理想和光荣的责任，在政府的帮助与领导下，在各界的协助下，经过艺人的努力奋斗，在两年左右的时间内，把现有的民间职业艺术团体和民间职业艺人基本上作妥善安排，使他们具备一定的生活和工作条件，是一定能够实现的。在这个基础上，将会进一步提高艺人的生活和艺术水平，促进我国艺术新的发展和繁荣。

引 1956 年 10 月 19 日《人民日报》社论

文化部关于严格控制将民间职业剧团转为国营和将业余剧团转为职业剧团的通知

（1957 年 3 月 28 日）

据最近了解，自传达 1956 年全国省（自治区）市文化局（厅）长会议关于民间职业剧团今后不再改为国营的决定以后，有些地区的文化部门，不是根据会议的精神，向艺人进行思想说服工作，相反，仍在将若干民间职业剧团继续改为国营，例如湖北省荆州专区“五一汉剧团”已由黄石市文化领导部门宣布转为国营等。根据上述情况，各地文化部门应当迅速地把全国省（自治区）市文化局（厅）长会议的决定向各级文化部门的工作干部和广大艺人进行传达，指出在过去由国家建立一些国营剧团，和把一些民间职业剧团转为国营，以起到对全国戏曲事业的示范推动作用是必要的。但是根据今天的情况，长期把艺术团体分为国营和民营，对戏曲艺术的发展，和艺术团体的经营管理的改进，将是不利的。今后的方针，应当使国营剧团和民间职业剧团在艺术上和经营管理制度上相互学习，逐步消灭两者不平等的现象，使之都成为为群众服务的经济上能够自给的职业艺术团体。目前，民间职

业剧团在联系群众的作风和经营的方法上，有许多值得国营剧团学习的地方。因而继续把民间职业剧团转为国营，是不适当的，这不单是一个名义问题，而是一个方向问题。当然，各地在向艺人说服解释时，必须肯定艺人“转国营”的要求是社会主义积极性的表现，同时把为什么不转国营的道理讲清楚。而各级文化部门应当积极加强对民间职业剧团的领导，使他们从实际上感到国家对于国营和民间职业剧团是同样重视的，而将来随着对国营剧团的定额补贴的逐步减少，以至最后取消，不平等现象也就不再存在了。

据了解有些地方还有将业余剧团和零散艺人组织职业剧团的现象，这种情况也不符合目前停止发展民间职业剧团的方针。现在全国民间职业剧团（包括新国营剧团）已有二千一百多个，从业人员近二十万人，因此，职业剧团的数量目前不是少，而是如何经过调整安排，使他们的作用得到充分发挥的问题，若继续盲目把业余剧团转为职业剧团或将零散艺人组成剧团都是十分不恰当的。文化部在“1957 年文化工作的方针任务中”指出：“1957年艺术事业的重点是发扬民族遗产、繁荣创作、提高质量、妥善安排，对若干必须发展的事业，作少量的发展，全国新建的几个剧团主要是民间民族歌舞团、民族管弦乐团”。各地应根据这一指示的精神严格控制，不要将业余剧团和零散艺人再组织成新的职业剧团。

各地文化主管部门在接到本通知后，请认真贯彻执行。

引《戏剧工作文献资料汇编》

大胆放手，开放戏曲剧目

——在全国第二次戏曲剧目工作会议的总结发言

刘芝明

这次会开得很好。大家汇报了第一次全国戏曲剧目工作会议以来的工作情况，交流了经验，特别是着重地讨论了大放手，开放戏曲剧目的问题；并且结合着进行了一些学术性的报告和发言，使得我们明确了许多问题，提高了认识，提高了政策水平。这对于我们今后的工作是有很大好处的。会议后，大家要把这次会议的精神很好地进行传达，传达到每个戏曲剧团和有关的社会人士中间去。通过这次会议，大家也都认识到今天的工作要更加紧张、复杂和艰巨的；我们将是充满着信心，把今后的工作做得更好的。

现在，让我们先来看一看第一次全国戏曲剧目工作会议以来的情况。自去年六月剧目工作会议以来，我们是获得很大成绩的。这些成绩是主要方面，工作的发展，一般地说是健康的。根据全国各省市文化局（厅）汇报的材料，一年来共发掘了 51867 个剧目（可能有重复的，或者有一些是去年六月以前发掘的），纪录了 14632 个，整理了 4223 个，上演了

10520个。在上演的剧目中，较优秀的1065个，坏的110个（其中也可能有些剧目不一定就是坏剧目，而是有改好的可能的）。可见发掘纪录得很多，整理上演的也不少。从比例上看，上演的占发掘剧目的20.3%，整理占8.1%，较优秀的剧目占上演剧目的10%强，坏的占1%强。另外，在这次挖掘中，我们也壮大和发展了戏曲工作的队伍。据各省市汇报材料统计，全国的作者已有1406人（其中专业的有819人，业余的有587人）。根据25个省市统计，剧目工作者共有3061人（其中专职的1461人，兼职的1600人）。这使得我们可以看到戏曲界的空前繁荣和壮大。

以上的统计，表明了一些根本性的问题。也回答了那些忧虑“天下大乱”的人们是没有根据的。这个统计表明了传统剧目的发掘、整理与演出的客观情况。我们从这里首先可以看到它表明了毛主席和党所提出的“百花齐放，百家争鸣”方针的正确；同时也给我们剧目工作表明了香花与毒草客观存在与发展的趋势；以及一年来这两者斗争的过程。过去一年来客观事实已经表明了两者一直是竞赛、斗争着的。去年在剧目工作会议中，我们只提出上演剧目要有益无害，但对于有害怎么办，是认识不清的。一年来，客观事实和毛主席的指示教育了我们，现在是怎样把不自觉的变成为自觉的，提高我们对于这些客观过程的认识，把“放”推到更广更深的阶段。

从我们所取得的成绩中，我们应该更进一步地看到：近年来所做的挖掘传统剧目的工作是一件伟大的工作；这就是我们进行了一次群众性、有史以来的大规模的对戏曲遗产的发掘和清理的工作。并且会由此而引起对传统音乐、舞蹈、美术、雕塑、工艺美术以及文学等各个方面发掘、整理的展开。这个工作是非同小可的。过去历史上只是少数帝王做过文化艺术上搜集与整理工作，如明永乐帝的《永乐大典》，清乾隆帝的《四库全书》。但我们对于文化艺术遗产的挖掘和整理工作将会大大地超过古人。单从目前发掘戏曲遗产和整理传统的戏曲剧目一项看来，就不仅是在数量上、而且在规模上已经超过了古人；不仅如此，在目的上也是与过去有根本性质上的不同的。我们的目的有两个：一个是供人民群众欣赏，丰富上演剧目；教育人民爱祖国，爱民族的丰富多彩的传统与遗产，并使人民把这份宝贵的遗产保存下去。而另一个伟大的目的便是发掘、整理遗产传统，以此作为基础来创造社会主义的民族的新文化。因此，我们的工作，实际是文化上的继往开来的伟大的革命工作。在若干年后就可以看出我们所做的工作的重要意义。我们的后代将会纪念我们：如果做得不好，他们便会指责我们。所以，在工作中偶尔遇到一些波折，甚至于碰些钉子，如果从这个工作的意义上来想一下，那是算不得什么的。

根据以上所谈的总的情况，底下我要讲三个问题：(1)大放手，开放戏曲剧目，更好地贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针的问题：(2)今后剧目工作的方针、做法等问题；(3)关于

领导的问题。

一、我们要大放手，开放戏曲剧目，贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针

这里有必要回答以下同志们在讨论中所涉及到的几个问题：(1)为什么要大放手？它的总目标是什么？(2)要放，在什么基础上放？我们的基础是不是已经巩固了呢？放，会不会恢复1949年以前国民党统治时代的混乱状况呢？(3)根据当前与今后长时期的人民内部矛盾的存在，以及适应于这种环境，正确地处理艺术上存在矛盾现象，推动艺术事业的发展与繁荣，是应当放的。放了又有哪些好处？(4)在放的当中，我们要反对两种不良的倾向，这两种倾向又是什么？

(一)首先回答大放手的总目标：是要更多更好地放出鲜花，促使鲜花和毒草进行竞赛，在长期的反复的斗争中继承与发扬民族优良传统，创造社会主义的民族的新文化。

(二)要放，在什么基础上放？我们的基础是否巩固，是否会回到1949年以前国民党统治时代的混乱状况呢？我们回答，是不会的。解放七年来，在全国范围内，人民民主革命胜利和社会主义革命的基本胜利，人民民主专政已经巩固，社会主义的大旗已经牢固地树立起来。在文化艺术战线上，由于党对于艺术的方针、政策的正确领导，以及正确的文艺理论，大量的较优秀的文艺作品和戏曲剧目的教育人民，我们在思想上已经取得了基本胜利，已占有了巩固的领导地位。“百花齐放，百家争鸣”的方针，就是在这个基础上提出来的。

我们在戏曲方面的巩固的领导地位是什么呢？我觉得至少有以下四个方面：(1)广大艺人的政治觉悟提高了，在戏曲事业中的社会主义积极性也提高了。在戏曲事业中，有国营剧团作为核心，有与广大群众保持着密切联系的，拥有丰富的民族戏曲传统的民间职业戏曲剧团(2000多个)作为基础。而且在广大艺人中，特别是很多的名演员、主要演员、新文艺工作者及戏曲工作干部中有的是共产学员、青年团员，有的是人民代表、政协委员，他们已经形成为戏曲工作中的骨干。(2)在戏曲艺术中进行了长期的改革工作，重视演出剧目的思想艺术质量，澄清了舞台的恶劣形象，已经在戏曲艺术上树立起明显的榜样，树立起在艺术上的好与坏的标准。而且还有大批的优秀的剧目(传统的和新编的)，这些剧目在剧团中上演，为广大艺人喜爱演出，这些剧目再加以巩固和补充，可成为戏曲艺术上的主流，这种主流基本上是巩固下来的。(3)整个社会的舆论、观众觉悟水平的提高，观众成分的改变，以及广大群众、干部对戏曲事业的关心与监督，大多数人们对好戏坏戏有所分辨(在这次会上有不少同志反映了这方面的情况)，这就保证了我们戏曲事业的健康发展。(4)戏曲工作的领导者、干部在七年来积累了一定的经验。

剧目开放正是在这个基础上；这个基础基本是巩固的。因此，我们说它不会再恢复到

1949年以前的状况。即使有个别的、部分地区出现了不好的戏，我们也应该看到，那是暂时的现象，它是不会从根本上倒转过来的。所以只要我们能看到戏曲事业发展的总的趋势，便不会为某些个别的或暂时的不良现象所吓倒。可以放心，大胆放手是不会使我们的戏曲事业倒退的。

也正是由于我们今天的情况与七年前的情况有了根本上的不同，所以我们今天也就不能再去墨守成规。如果说在解放初期，必须采用一些禁毒的方式，才能使好花放出来；那么，在今天，就必须通过竞赛的方式，才能使好花开得更多更好。开放剧目不但不会削弱过去的胜利，恰恰是巩固过去的胜利，发展过去的胜利；能促使戏曲艺术更走向繁荣。事实已经证明，如果说去年放就已取得了这么大的成绩了；那么，今后采取大放的方针，就将会取得更大的成绩。

再从戏曲事业的现状看：(1)去年剧目工作会议以后，从各地所发掘的传统剧目看来，我们在心里也有了底；好剧目或可以作为一般上演的剧目所占的比重是大的，而真正的坏剧目为数并不多。这是很好的、有力的证明。(2)各个剧种发展的基本趋势都是繁荣的，主流是健康的。由此看来，大放手地开放剧目，也是不会弄成混乱不堪的局面的。

(三)根据当前与长时期的人民内部矛盾的存在，并适应这种情况，正确地来处理艺术上的问题，也是应当放的。在这方面讲，放有什么好处呢？

我们知道，人民内部的矛盾，不管是人们愿意还是不愿意，作家和艺术家们愿意还是不愿意，都是要自觉地或不自觉地被反映到思想领域中来，也要反映到艺术领域中来，艺术作品中来的。艺术是教育人民的工具，这句话是不错的，但有人把这个理解得太简单了，并且不理解艺术也是人们和作家反映思想倾向、情感的园地；同时它也是人们和作家相互进行思想斗争的武器。这三者往往互相联系着构成艺术上的复杂现象。因此，艺术要尽到教育人民的目的，就要通过作品进行思想斗争。只有通过思想斗争，好的与坏的、正确的与不正确的斗争，才能真正达到教育人民的任务。我们设想用一种简单的主观的框子来搞艺术(即使是一种好心)，来完成教育人民的目的，是不合乎思想斗争的规律的，也是不合乎中国当前的人民内部的矛盾的状况的。这种情况所造成的结果不但不能很好地完成教育人民的目的，相反地倒是削弱了教育的作用。所以，只有通过鲜花和毒草的竞赛，通过思想斗争来提高作家和人民的思想，才是最有效的办法。通过这个办法正确的和不正确的思想才能愈辨愈明；而正确的思想才能有说服力的为作家和人民所接受。在艺术上有不少情况是鲜花和毒草糅合在一起的，有的人把鲜花当成毒草，有的人把毒草当作鲜花，如果不采取竞赛的办法，便很有可能使鲜花毒草不分，结果是鲜花也长不起来。

(四)最后，再谈一谈在大放当中要反对的两种倾向。哪两种倾向呢？一种是教条主义的倾向。这种倾向，在最近不是缩小，而是在一定程度上有所增加了。这是在戏曲艺术发展中，在贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针中的重大障碍。另外的一种倾向是机会主义，它

也在开始抬头(这些错误思想,在某些同志身上也可能在不同问题上不同时间上兼而有之。今后遇到了它,倒不一定非要给有这种思想表现的人扣帽子;我这里谈的是思想实质,是为了引起我们在思想上的重视)。而这些,也只有通过“百花齐放,百家争鸣”的方法,才能很好地予以批判。

现在,让我们先来谈谈教条主义吧!在剧目开放的工作中,思想上的教条主义都表现在哪些问题上呢?我觉得主要表现在以下三个方面:1.怕毒草;2.怕乱,3.怕犯错误。

“怕毒草”的同志们,他们的心愿也许是好的,可是这种怕的结果,不但不能把毒草消灭掉,相反地倒是还要乱。教条主义者的一个特点就是满足于表面现象,喜欢把片面的东西当做是全貌,以主观意愿来代替客观现实。实际上是自欺欺人。

鲜花与毒草是客观存在的社会现象,是文艺上的客观存在的现象,也是文艺上不能躲避过去的长时期的现象。因为作家、艺术家们是受着他们的阶级出身、社会地位、生活条件、思想状态所约束的,他们就不可能不把各种各样的思想和他们的观点、情感反映到作品中来。这不是用压服与禁止的办法可以解决的。同时,社会上的观众的思想状况,社会上的风尚、习惯等也是很复杂的,他们的艺术欣赏水平也不一致;这些与作家的作品就难免要起着共鸣的作用。如果看不到这一点,我们就很难理解为什么坏戏也会有人看。同样,对于观众来讲,也不是用压服和禁止的办法可以解决的。那么,怎么办呢?最好的办法就是毛主席的办法,首先是承认客观存在,承认现实,然后再来改造这个现实。在戏曲艺术中说,就是要使鲜花与毒草比较、竞赛,在斗争中、在实践中去求得解决。不管是对于群众,还是对于作家,也只有通过对作品的批评与鼓励,才能进行教育,也才能更好地提高他们,改造他们。而作品的好与坏,也只有经过比较、斗争、实践,才能真正被人们认识出来。否则,只采取压服与禁止的办法,坏戏在白天不出来,它就会到晚上出来,这里不敢出来,那里还会出来。《杀子报》禁演了,它还会被换上另外的一个名字来演出(各地过去与现在都曾发现过)。这是因为毒草虽然是不合理的,但它是存在着的,它所以还要存在就是因为它的不合理性还未为广大人民群众所认识,所以禁止是不能从根本上来解决问题的。

我们是主张香花的,反对毒草的。但我们不主张自封的香花,不主张在温室里培养香花,也不主张用官僚主义、教条主义、宗派主义的办法培养出来的香花。像这种培养鲜花的办法,搞不好就是公式化、概念化,它是开不长久的。我们是主张在百花齐放中,在社会的观众的考验中,在长期的比较与竞赛中,使香花生长茂盛的。只有这样,所培养出来的香花才能经得住风吹雨打。当然,我们不能因此得出自流的论调,忽视主观努力,我们的主观努力也有它的重要作用。我们必须把主观努力与如何改变客观情况结合起来。一株鲜花是要经过千锤百炼的,有的花在当代可以认识到,有的花在作者在世时就还不会被人们认识。还有一种情况是一株香花被这一部分人认识,而不被另一部分人认识。在这种情况下,也只有让它们在竞赛中才能更好地辨认出来。

关于香花与毒草两者间的关系，我们也需要予以正确的认识。它们固然有绝对的一面，但也有相对的一面。比如土改时期、建国初期的一些剧目，在当时来说是有问题的；但是到了今天，往往就可以演，觉得问题不大了。比如《四郎探母》，在过去就觉得不好；而到了今天，就没有什么了不得的现实影响，人们的觉悟提高了，不会有人把四郎当作学习榜样，它已经起不了什么坏作用了。比如有些牵涉到少数民族的戏，剧目本身不一定坏，而目前在某些地区却不适于演出；但是，到若干年后。兄弟民族地区的情况改变了，再演就不至于有问题。比如有些剧目，是歌颂一夫多妻的，现在某些人们看着觉得很不好；但在几十年后，人们看了就不会担心，人们会以此做为认识前代历史生活的重要资料。如果把这些剧本都付之一炬，那也未尝不是一个损失。但也有的戏过去是坏的，现在还是坏的，将来也是坏的。所以，不论是怎样的戏，也应该把它好好地保存起来，当做资料也会有用处，这是一种情况。另外也还有这样的情况，有的在革命时期所编演的一些剧目，在当时认为是好的，群众也爱看；今天如果再那样编演，就不能满足人民群众的要求了。这又是一种情况，也是相对的。而如大家所公认的坏戏《杀子报》，可能是绝对不好的了。但现在还有一些观众仍旧要看，那就只能满足他们的“要求”。但是，要批评，反复提高某一部分的观众，经历过一定期间的斗争，这个戏可能就从此在舞台上真正绝迹了。有教条主义思想的同志很担心这些坏戏的出现。他们没有想到坏戏或坏的典型，也同样会教育人民，提高人们的思想。毛主席说毒草可以作肥料，变成有用的东西，我想大概也包括这个意思。有人说香花可以教育人，毒草怎么能教育人？岂不知这也是教条主义。正面的东西固然可以教育人，同时也需要反面的东西教育人。教育要经过对比，告诉他什么是好的，又什么是不好的。这样，人们的思想才能真正得到全面的深刻的提高。

有的同志怕乱，这也是教条主义。为什么要这样说呢？古人云：“一乱一治，乱而后治”，这种说法是很辩证的。怕乱的人是愈怕愈乱，等到真正乱了，他就慌了。实际上，乱与治也是客观存在的现象。乱是说明存在着问题，存在着矛盾。有问题，有矛盾，就应当让它暴露出来。只有把它充分地暴露出来，也才能抓住规律，解决问题。实质上，害怕乱的人，就是害怕矛盾的人。教条主义者喜欢表面，喜欢粉饰的太平，他是坐在玫瑰花枝上的人，表面上好看，实际上是坐在刺上。他们是不敢面对现实，面对矛盾的，是不能勇敢地去解决矛盾的。

有的同志怕犯错误，这也是教条主义者的一个借口。说这句话时好像很负责，实际上是不负责任。这样的同志是墨守成规，按章办事，碰到新的情况，还捧着教条去处理新的问题。实质上怕犯错误是对现实不负责，不是创造性地执行党的方针政策，这种态度是一定会坏事的。

另外，在戏曲工作当中，也有教条主义。这主要表现不是根据我国戏曲艺术的特点来进行工作，而是按照外国的戏剧或中国的话剧、新歌剧的经验来对待戏曲。因此便出现了

种种清规戒律。研究戏曲特点对于我们克服在理论指导上，在创作方法上的教条主义，是极为重要的。

这里，必须指出的是：反对教条主义，并不是反对以马列主义理论来帮助我们的戏曲工作和提高戏曲的艺术思想。不要误解，反对教条主义就是不要理论和批评的指导了。也不是说反对教条主义就说过去的方针政策、理论指导就都错了。必须看到过去的方针政策对戏曲的繁荣是起了决定性的作用的，教条主义与真正的马列主义思想完全不是一回事。我们只有继续坚持马列主义的指导思想，深入地了解戏曲艺术的特点，才能够很好地克服教条主义。在这次会议上，中国戏曲研究院的几位同志所作的学术性的发言，以及江苏省文化局吴白匋同志关于连台本戏的发言，都是对于戏曲艺术做了认真的研究的，这很值得我们大家学习的，因为只有这样的钻研才有可能使我们克服教条主义。

关于右倾的机会主义，这也是我们应该反对的。有人认为过去戏曲改革工作都做错了；过去搞新的创作，搞新的现代题材的剧目也都是错了；过去文化部禁戏也是错了；总之是一切皆错。这就是“右”的思想的一种表现。还有人认为：戏曲改革都是领导给搞坏的，都是戏改干部、新文艺工作者给搞坏的。认为共产党的领导，马列主义思想，既然是“百花齐放、百家争鸣”，也应该是一家之言，无产阶级思想与资产阶级思想是并存，不可以用马列主义去改造资产阶级思想，如果改造，就不是百家争鸣；如果去领导，就是妨害了百家争鸣了。并由此得出香花与毒草并存的结论，认为毒草不能批评，不可以用香花去战胜毒草，如果这样，就不是百花齐放。认为百花齐放可以不要政治标准，只要艺术标准。认为传统剧目一切都好，糟粕不能动，动就是不尊重遗产。认为资本主义的经营方式，单纯地追求“票房价值”的做法也都是可行的，可以不必要向观众进行什么思想教育。凡此等等，显然都是“右”的思想。这与教条主义一样，也是应该反对的。尤其在大放手中间，这种思想还有可能有所发展，是值得引起我们注意的。

总之，要使戏曲剧目工作搞得好，就需要我们在工作中不断地来反对这两种有害的倾向。

二、今后剧目工作的方针、做法和几个问题

今后剧目工作的方针是：巩固已经获得的成绩，并在此基础上，根据目前人民群众的新的生活的要求，根据目前文化艺术发展的状况，依靠广大艺人和社会人士的力量，大放手地开放剧目；要继续全面发掘（发掘剧本，表演艺术，曲牌，脸谱等），并且要深，要透；同时加强上演、整理、改编与创作新剧目的工作。在普遍上演的基础上，做重点的整理和改编工作；并要妥善地保存丰富的遗产和各种戏曲资料，供广大干部与人民群众欣赏、研究。在继承与发扬民族遗产和传统的基础上，创造社会主义的民族的新文化。

现在，针对这个方针，做以下几点说明：

(一)已经获得的成绩与胜利的基础，必须巩固与发展它，没有这个基础就谈不到放。对于这一点，偏高和偏低的估计，以至于否定这个基础的想法，都是有害的。

(二)对于挖掘遗产，一般说来，我们还缺乏严肃的认识，现在看来死角还很多。如有的省发动艺人还不够，由于传达不力，许多剧团还没有把挖掘工作作为主要工作来进行。还有的省以为挖掘遗产就是挖剧本，对表演艺术、曲牌等还不够注意。还有的省认为五四以后的不算遗产，挖得不全面。有的认为挖遗产，就是复古，轻视挖掘工作。比较严重的，是对抢救的工作估计不足，如安徽省岳西的高腔艺人王全明死了，带走了一百多个剧目。河北丝弦戏的老艺人明环会曲牌子500多个，随着他的死也被带走了。再如安徽的黄梅戏的老艺人黄裕中辛辛苦苦地抄了七八十本剧本，不幸死掉，全部剧本都让老乡给烧了。这都是很大的损失。老艺人现在都在六七十岁，是我们挖掘遗产的对象。要大力地挖，在挖的当中，特别是在记录时，对表演、音乐的记录要很好的全面的挖掘。还有某剧团把已经整理的《梁祝》又恢复了糟粕部分演出，认为这也是挖传统。有的群众来信说，我们挖掘遗产是恢复封建思想，说《十五贯》把我们“贯”坏了。这说明我们还没有很好地向广大群众做宣传工作。凡此等等，都表明我们对发掘遗产的认识是不很够的，因此我们今后应当继续深入地，全面地去挖掘。

但是，挖也不要一阵风。要挖得深，挖得透。要去找死角，补空白点。我觉得在挖掘遗产工作中要找“四老”才能真正地挖出东西来。(1)要找老艺人，特别要注意业余的老艺人及农村的民间老艺人。找老艺人的世家，祖先几辈是搞戏曲的，尽管现在不搞戏曲了，也会有好东西保存着。要很好地说明政策，专程地拜访他们，拿出东西来要给他们报酬。并要很好地安排，要注意老年人健康。(2)找社会上的戏曲老饱学——过去的批评家和老秀才、老教授等。我在湖北了解，澡堂子、剃头铺、茶馆中也都有这样的老饱学，中医药铺的老先生，以及过去的地主等，他们很懂戏，有的还是作家，他们能说出几十年前的戏是怎样演法的，也懂得很多的曲牌，以及失传了的戏。他们大都很热心，对挖掘工作很有帮助。要去拜访，用“礼贤下士”的方式，不能采取命令的方法。(3)找老戏窝子。如明、清以来产生有名剧种的地方，如弋阳、上党、太原以及安徽、陕西、福建等好多地方。(4)找老剧种。不要以为大剧种就是老剧种，如评剧是大剧种，就不是老剧种。虽然小，但是老剧种的，就一定会有东西可挖。比如柳子戏就是这样的剧种。如甘肃最近曾发现了万历年间一直流传至今的一个业余戏曲剧团(待考)，就很值得注意。

(三)关于上演、整理、改编的工作一年来虽然有成绩，但从总的方面来看，做得还很不够。比如有的省反映：“大多数剧团在挖掘剧目时，表现为挖掘不能与整理相结合，挖掘与排演的传统剧目不能相结合，不能与提高演出相结合。”这就成了只挖而不整理。在演出方面，也有只求数量不求质量的现象。比如有的剧团，挖一个就演一个，随演随丢，只能演出

而不能研究与继承优秀的唱腔与表演艺术。另外，也有演出传统剧目一窝蜂的现象。把一个好剧目像挤甘蔗一样，挤干了完事。在整理演出一批传统剧目以后，并没有对这类上座率较好的剧目进行加工，而演员也没有进一步提炼表演技巧，使这类剧目成为优秀的保留节目。这就不大好。进行重点的整理加工，是目前一个很重要的工作，是必须注意的。我们要求有更多的像改编《十五贯》那样的优秀剧目。

在整理、改编中，一方面要防止自流，一方面也要防止粗暴、急躁。修改传统剧目，必须注意原作的特点、风格。要克服剧目中的缺点，不要加强原来的缺点，追求噱头（如演连台本戏时，故意多加机关布景，便是其例）。同时，在整理改编中，新文艺工作者与艺人，也必须要很好的结合，共同商量。必须要注意表演。在整理改编时也要善于吸收或参考各地的成功的经验（如《十五贯》的改编经验）。

挖掘与整理相结合就是具体地贯彻"推陈出新"的方针。上海的"依靠艺人，普遍发掘，全面纪录，分批整理，结合演出，重点加工"的经验总结，可供各地参考，并予以补充。

（四）挖掘、整理、改编传统剧目的工作，一定要有一个规划。如果没有规划，缺乏具体指导、督促与检查，便容易形成自流。或者是临时突击，时松时紧，先紧后松，形成许多剧目开放后被丢掉不管。很多剧团目前还缺乏分批开放、重点整理的计划和安排，只是乱抓一把，没有长期的打算。

整理工作要有规划，但在安排挖掘与整理的工作时，还必须要考虑二者间的区别。由于保存遗产的老艺人，年纪已老，如不及时，便很容易亡佚；这就需要我们能够较快的进行，最好能够有个期限。整理工作，当然需要结合上演来做；但这却是较长期的、经常的工作。如何根据这两个工作不同的特点来进行规划，是需要我们很好地考虑的。

关于在贯彻这个方针中的做法，现在也提出一些意见来供大家考虑和研究。

根据各地不同的发展状况，工作条件，干部条件的不同，要有不同的要求。传统剧目发掘得多的，整理工作就需要跟上去；挖掘得不够的，还要以主要力量继续挖掘。究竟以哪一点为主呢？这可以根据各地不同情况来决定。但一定要有个规划。

在这次会议上，有几个经验，是值得大家重视的：(1)首先要很好地反复地交代政策，层层下达；(2)大力地依靠艺人和社会人士；(3)全面地进行发掘（剧本、表演、唱腔、曲牌……等）；(4)发掘与演出相结合，演出与整理相结合。这几条经验，几年来证明，都是做好剧目工作的重要关健。

在整理与演出工作中，是先演后整，是先整后演，还是边演边整，可以根据不同地方的情况来处理。分批、分期的做法也可以，但不宜于主观分类；如果分类的话，最好交给艺人自己去分类。在剧目演出的过程中"放一批、批一批"是一种办法，但要抓好时机，批评时不要损伤剧团的积极性，而是要提高认识，不要妨害放。福建等地的"一般号召与重点深入结合"的办法也好。山西组织"鉴定"也是一种办法，但"鉴定"必须依靠艺人，不能像判决。是

不是不采用“鉴定”、“批判”一类的字样，而可以用这个方法来交流意见？应该引起注意的是：以上办法绝不能做为不放的挡箭牌。

下边谈几个问题：

(1)“连台本戏”和“幕表戏”问题：这也是花，应允许它们存在。对它们的缺点应该帮助它们提高，而且要以好的代替它。剧作者也应考虑采用这个传统形式。当然这并不是说单折戏就不要了；单折戏也应当要。也不要成年的演连台本戏。中国京剧院也不一定非搞连台本戏不可，各地方有条件的剧团愿搞的当然可以搞，不要把这个问题弄得绝对化了。

(2)作者权益和出版问题：整理的传统剧目的演出或出版，口述者一定要列名。整理、改编的人，都要给报酬；口述者也要给报酬。

(3)机构问题：剧目工作机构从一年来的工作看来是非常重要的，但要精悍。各省因条件、情况不同，可做不同处理。有条件的最好能抽出一部分力量集中搜集资料，要有人保管。已发掘的剧本，有条件的可内部出版。关于这个问题中央宣传部已于 3 月 29 日给各地党委有通知，我在这里就不再去详谈了。

(4)关于新创作问题：一年来，各地也出现了一些现代戏(福建还搞了现代戏会演)，也有些新编的历史戏。有的地方，弃而不顾是不好的。应引起重视和安排，过去已经演过现代戏的而现在还有条件的剧团应继续演现代戏，也要帮助培养写现代剧的作家。对过去已演过的现代戏要继续加工、上演。在现代戏和新编的历史剧上也应反对清规戒律，作家可以选择各种题材各种形式，也要“放”。要继续上演现代剧，关心和鼓励作者写作，并给予上演的机会。这一工作要开专门会议安排，然后督促检查。不然，就有落空危险。

(5)剧目工作的规划问题：现在报来规划有二十多个省市，这个工作一定要搞，并要坚持地搞。

(6)剧种的问题：一年来挖出了很多剧种，我们需要研究它们是剧种还是流派？不成熟的是否要发展专业剧团？皮影戏用人演是否必要？这些都是值得我们大家研究的。

(7)报纸刊物要多登戏曲方面的文章和剧本，应鼓励戏曲批评。但批评要有说服力，要力求恰当，不要损伤艺人和剧团的积极性。批评还要注意时机和方式办法，有的可采以内部座谈的方法，不一定非得采取在报纸上批评的办法。这都需要灵活掌握。

(8)关于培养干部和办讲习会，文化部拟在今后加以研究。

三、关于领导问题

加强领导的关键是要加强思想领导；同时也要改进工作方法。我想根据目前情况在戏曲剧目工作中，要很好地进行领导，恐需要抓住以下的几个环节。

(一)要组织专人管理剧目，掌握上演剧目的状况，经常地注意香花与毒草的竞赛的状

况。要善于掌握时机和分寸地利用各种形式组织讨论与评论工作。报刊上的批评是思想学术问题的讨论，允许批评反批评，大家争鸣，剧目被批评剧团仍可继续上演。另一方面要有重点地组织优秀剧目的加工和演出。

对于戏曲剧目的上演，今后一律应由剧团和艺人决定。领导上要善于从剧目上演状况中发现各种问题。灵活地、有目的地引导演出剧目的繁荣。在竞赛中，即不要扣死，也不要盲目地自流。必须看到香花与毒草的竞赛是个长期的过程。即使经过反复竞争，毒草也还是有的；但逐渐地香花一定会更多起来，更好起来。因此，在批评与讨论中，就要注意如何引导艺人与新文艺工作者逐步提高。操之过急是不妥当的；特别是不要伤损被批评的艺人和剧团的积极性。

所以，领导上要学会新的领导方法，加强剧目的研究和讨论工作，应是领导好剧目工作的重要一环。

（二）要制定挖掘、整理、改编、上演的全面规划，并检查执行贯彻的情况，总结经验，发扬成绩、优点，克服缺点。当然，这个规划的制订必须依靠艺人、剧团来进行，凭主观来制订是不行的。

（三）要组织、扩大、培养队伍；特别是艺人和新文艺工作者的合作，青年艺人和老艺人的合作。如前所述，我们的队伍是庞大的，因此，搞好团结应该说是一个带有根本性的问题。

新文艺工作者和艺人应在过去的基础上要更好地团结，彼此取长补短。戏曲事业要发展，没有新文艺工作者是不行的。要鼓励新文艺工作者积极起来。要支持戏曲干部。因为他们往往不大受到平等待遇。

青年艺人和老艺人也要很好地合作。有的戏曲剧团搞了师徒制，各地也可以搞师徒合同。这是合法的，也是可行的。

（四）发动艺人，提高艺人，领导放，大胆地放。我们必须要改善领导方法，要深入群众，反对教条主义、官僚主义、宗派主义，把思想彻底解放。由于我们常落后于实际，所以才左右摇摆。这种情况，必须改变。只有领导者深入实际走群众路线，才能发现新的情况，新的问题。很好地研究了这些情况，这些问题，才能够不落在现实的后面，才能够推动戏曲事业的健康发展。

（五）加强对艺人，对剧团的思想政治工作。首先是关于正确处理人民内部矛盾的问题的学习；其次是关于“百花齐放、百家争鸣”的方针的教育；再次是关于剧目开放的政策的教育；以及这次剧目工作会议的传达等；要安排好学习计划，求得在今年内将这个思想教育工作深入到每个艺人，每个干部和每个剧团中去。这是保证剧目工作的正常发展和提高艺人觉悟的重要关键。

关于领导问题我就谈到这里为止。

最后，祝同志们身体健康，戏曲剧目工作顺利地开展。

一九五七年四月二十一日

引自1957年第9期《戏剧报》

大胆放手，开放剧目

去年6月间第一次全国戏曲剧目工作会议以来，各地进行了大量的挖掘整理戏曲剧目的工作，使得戏曲舞台的演出状况为之一变。数以万计的剧目重新复活到舞台上，打破了上演节目贫乏的局面，活跃了艺术创造，适当满足了群众的文化娱乐需要，大多数剧场的上座率也得以普遍提高，艺人生活也因之有所改善。此外，从挖掘剧目中发现许多被遗忘的剧种；也从发掘中组织成了一支包括职业和业余作家的队伍。所有这些，都是在戏曲工作中，大力贯彻"百花齐放，百家争鸣"的方针所得到的可喜的收获。

在不过几个月的短时期内，就取得了这样巨大的成果，完全证明我国的戏曲遗产实在是非常丰富。这一份千百年来劳动人民创造的宝贵财富，我们是有责任把它继承下来加以发扬的，我们这一辈的戏曲艺术家和戏剧工作者们是负有这个戏曲上继往开来的历史任务的。

最近，中央文化部为了总结这一阶段的工作成绩，交流经验，克服缺点，进一步把戏曲剧目工作做好，又召开了第二次全国戏曲剧目工作会议，会上根据毛主席关于正确处理人民内部矛盾的指示，热烈讨论戏曲工作中所发生的各种问题，确定了必须在大力贯彻中央方针和巩固已有成绩的基础上，继续大胆放手，开放剧目。这一点是十分重要的。

在去年开放剧目的过程中，也出现了少数思想内容不健康的剧目，于是有人惊慌了，要求"收"，要求"禁"。他们害怕剧场混乱起来。其实，根据各地的调查统计，含有毒素的坏剧目是极少数，不及上演剧目的1%。目前的问题，不是戏曲剧目开放已经够了，而是"放"的还很不够。对挖掘整理传统剧目的重要性认识不足，估计不够，仍是目前相当普遍的现象。

我们认为对传统剧目采取大胆放手的方针，是利多弊少的。我们存在着有利的条件：一、绝大多数观众鉴别的能力提高了。二、广大艺人的政治思想水平提高了。三、戏曲基本上是劳动人民创造的，大多数带着强烈的人民性。四、各级文化领导部门，对戏曲工作有了一定的经验。有这四条，那些善意的人们，应当不必要再害怕了，应当相信在戏曲这块园地内让"百花齐放"，是不会"天下大乱"的了。

开放剧目的意义究竟何在呢？目前表现新生活的剧目还少，为什么偏要这样重视传统剧目呢？如果把创造新艺术和继承传统对立起来看，就会越想越不通。但是一旦认识到社

会主义的民族新艺术，必须建立在民族艺术遗产的基础上，它只能是民族艺术遗产继承和发展的产物，那就不会怀疑了。传统的戏曲艺术中虽然会被淘汰一部分即糟粕的部分，但对其中优良的部分必然要继承下来，加以发展。在继承优良传统的基础上发展社会主义的民族新艺术，这乃是必然的趋势，但这决不是直线地、毫无困难地发展的；而是要经过长期的艰苦工作，曲折的道路，才能完成。所以急于求成是不行的。教条主义者便不懂这个道理，他们总希图在一个早晨，来个“突变”，“全新”的戏曲就出现了。他们总是把“陈”与“新”形而上学地对立起来，划一道鸿沟，不晓得推陈出新是辩证的发展关系。更因为近二三十年来，特别是抗日战争以后，戏曲文化遭到了很大的破坏：许多剧种失传，剧团流散，老艺人息影，后继缺人，青黄不接。解放后，虽有很大恢复，但是还不够得很，因此，在现阶段对于戏曲的传统剧目，传统的表演艺术和音乐唱腔等，应予特别重视，全面挖掘，这才能使得戏曲艺术的发展，建立在稳固和雄厚的基础上。

为了做好这个工作，现在就戏曲工作中的几个较重要的问题提出意见，供各地党政领导机关、文化主管部门和艺术工作者考虑。

一、现在有些人问：“百花齐放、推陈出新”的方针是否改变了呢？“推陈出新”这一条是否可以不讲了呢？我们的回答是：决不可以。这个戏曲发展的根本方针是不能割裂的。在百花齐放、争妍斗盛的当中，出现一些毒草是难免的。鲜花与毒草争长，好戏与坏戏竞赛，正是“百花齐放”的局面中合乎艺术发展规律的现象。在这种情况下，决不能忽视“推陈出新”的这一面。正是要经过“推陈出新”才能使鲜花战胜毒草。当我们正确掌握了“百花齐放，推陈出新”的方针去进行工作之后，可以乐观地预料，在若干年后，成千上万的优秀传统剧目，经过我们这一代人的辛勤劳动，会成为社会主义的民族新文化中的一笔大财富。

二、现在提倡挖掘整理传统剧目，是不是忽视新编剧目呢？我们的回答是：决不是。“百花齐放”一面把老剧目放出来，一面也必须帮助把新剧目生长发展起来。新编的历史剧和现代剧，无疑是非常需要的。问题是目前戏曲剧作者的队伍还很不大而面临着挖掘、整理、改编、创作这一系列的繁重任务时我们如何统筹安排。我们现在首先面临的是数以万计的传统剧目，如何整理它、上演它，是一个迫切的问题。很难设想，我们可以抛开这样大量的现成剧目不管，不去整理，不去研究，只管关门创作。应当认识，对于传统剧目的整理改编是一个很好的学习过程，是可以为我们的创作打下基础。同时改编得好，也就是好的创作。轻视这方面工作的人，实质上还是对民族艺术的一种虚无主义的思想表现。但是，传统剧目的整理改编工作，是一个相当长期的工作，不可能先把传统剧目都整理完了然后再去创作，因此，在整理传统剧目的同时，必须对新剧本的创作做适当的安排。这一点希望各地文化主管部门，根据当地的具体情况作妥善的考虑。就一个戏曲作家来说，他应该是既有兴趣整理和改编老剧目，也努力采用新题材（包括现代的和历史的）创作新剧目，这两方面的工作是可以结合起来进行的。

三、戏曲是集体性很强的一种艺术，单靠一方面的艺术家去努力，工作是做不好的。因此特别需要加强多方面的团结与合作，比如剧种之间，剧团之间，艺人之间，艺人与新文艺工作者之间，青年演员和老艺人之间，戏曲和其它姊妹艺术之间的合作等等。特别是艺人与新文艺工作者的合作，关系着戏曲发展的前途。老艺人和新文艺工作者在发展戏曲工作中都有重大的作用。在今天，新文艺工作者首先要向艺人虚心学习，努力掌握传统戏曲艺术和知识和规律，力戒教条主义和宗派主义的作风。艺人们也要向新文艺工作者学习，取得现代的文化科学知识，才有助于在艺术上的提高；彼此如能取长补短，互相合作，对于戏曲艺术的发展，是能起决定性的推动作用的。还有青年演员们，更要辛勤刻苦地向老艺人学习，把丰富的表演艺术，尽量掌握起来，必须认识到自己是老艺人的接班人，戏曲中千锤百炼的优秀技术，是需要靠自己来继承、发展和传授下去的。轻视艺术的观点和不尊重老师傅的态度是完全错误的。

四、戏曲是群众性很强的一种艺术，每天的演出，联系着千百万观众，影响着千百万人民群众的生活和思想。它是党和人民政府教育人民的一项重要工具。因此，各地党委、政府和文化主管部门，应当足够地重视这项事业，指导戏曲很好地为人民服务，为社会主义建设服务，帮助戏曲工作者跟工农兵和知识分子这一广大的新的观众建立多方面的、新的、密切的联系。那种认为戏曲落后不屑一顾的态度，是完全错误的。至于随意禁演剧目，蛮不讲理地刁难剧团，这种事如果发生在任何机关和任何领导人身上，都是违法乱纪的行为，尤其必须坚决制止。

七年来，戏曲工作者的成绩是巨大的。可以相信，在目前“百花齐放，百家争鸣”新方针的指导下，有着群众基础的戏曲，定会更加迅速地发展；相信这戏曲花园中的鲜花，定会更加争妍斗盛地开放起来。

引1957年4月27日《人民日报》社论

文化部关于京剧《探阴山》经过适当地修改后可以恢复上演的通知

（1957年5月10日）

京剧《探阴山》前因舞台形象过于恐怖，且有宣扬迷信思想之处，前中央人民政府文化部戏曲改进委员会于1950年7月11日举行会议时，曾根据当时戏曲工作的情况，认为此剧应该停演，这对澄清当时上演剧目的混乱情况，曾起了一定的作用。现在我国社会主义革命取得胜利，艺人和观众的觉悟水平也都有很大的提高，根据这些情况，和各地所提出的意见，我部认为此剧经过修改后，可以通过包拯等与判官张洪的斗争，揭露当时统治阶

级压迫人民徇私舞弊的丑恶现象，表扬油流鬼、包拯等的正义行动，并且还可以保留一些传统的表演艺术。

因此，本部决定《探阴山》一剧，在适当地加以修改，并删除极恐怖、丑恶的舞台形象后，可以恢复上演。此剧现有上海新民京剧团李宝魁的改编本。将在《剧本》月刊六月号发表。各地上演此剧时，可以参考。

引《戏剧工作文献资料汇编》

文化部关于开放“禁戏”的通知

（1957年5月17日）

各省、自治区、直辖市文化局（厅）；本部直属艺术事业单位：

解放初期，本部曾根据当时社会政治情况，经由戏曲界代表人物组成的“戏曲改进委员会”的研究讨论，从一九五〇年到一九五二年先后禁演了26出戏曲。这些戏曲的禁演是有一定理由的，在当时基本上是正确的和必要的。但是即使在当时，由于对这些禁演剧目的解释不够明确，缺乏分析，在执行中又造成了许多清规戒律，妨碍了戏曲艺术的发展。现在，我国大规模阶级斗争已经基本结束，广大人民群众的政治觉悟已经有了很大提高，戏曲艺人已经能够更好地掌握剧目。为了贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，一九五六年举行的第一次剧目会议和今年举行的第二次剧目会议，都曾决定开放剧目，并且收到了良好的效果。为了进一步推动艺术事业的繁荣和发展，本部现再决定，除已经明令解禁的《乌盆计》、《探阴山》外，以前所有禁演剧目，一律开放。今后各地对过去曾经禁演过的剧目，或者经过修改后上演，或者照原本演出；或者经过内部试演后上演，或者径行公开演出，都由各地剧团及艺人参酌当地情况自行掌握。

以上希望通知各地艺术事业单位（包括民间职业剧团）。

附：

文化部从一九五〇年到一九五二年陆续明令禁演的二十六出剧目

京　剧

《杀子报》　（一名《阴阳报》，又名《油坛记》及《通州奇案》。本清末实事，形象残酷，淫恶。）

《双钉记》（一名《白金莲》。见《包公奇案》。内有淫杀成分。）

《奇冤报》（一名《乌盆记》,又名《定远县》。）

《大香山》（一名《妙善出家》及《白雀寺》,另有《观音得道》。）

《双沙河》（一名《土番国》，又名《人才驸马》。老本有高能为高旺后之说，有色情成分。）

《铁公鸡》（三本一名《火烧向荣》,四本一名《双夺太平城》,有时单独演出。）

《全部钟馗》（其中《嫁妹》一折保留。）

《海慧寺》（一名《双铃记》,又名《马思远》。有淫杀、恐怖成分。）

《滑油山》（一名《游六殿》。）

《九更天》（一名《马义救主》,又名《弗天亮》及《滚钉板》。）

《探阴山》

《关公显圣》（一名《活捉吕蒙》，又名《玉泉山》、《二本走麦城》。演出时形象有恐怖成分。）

《活捉三郎》（一名《借茶活捉》。形象有恐怖成分。）

《大劈棺》（一名《蝴蝶梦》。演出多有色情、恐怖、庸俗丑恶表演。）

《引狼入室》

评　剧:《黄氏女游阴》

《活捉南三复》（一名《南三复》或《活捉安三富》。）

《因果美报》

《活捉王魁》

《全部小老妈》（又名《小老妈开嗙》。）

《僵尸复仇记》

《阴魂奇案》

川　剧:

《兰英思兄》

《钟馗嫁妹》

少数民族地区禁演的戏:

《薛礼征东》

《八月十五杀鞑子》

文化部关于大力繁荣艺术创作的通知

（一九五八年三月五日）

各省、市、自治区文化局(厅)：

一、我国社会主义革命和社会主义建设已取得决定性的伟大胜利，在党和政府的领导下，六亿人民正以排山倒海的革命气概，乘风破浪，兴起了一个新的波澜壮阔的生产建设高潮。现在，全国处处是生产大跃进的壮丽图景，每时每刻都出现新人新事，新道德、新风尚正在广大人民群众中生根、成长。伟大的社会主义革命和社会主义建设高潮正在要求出现一个与自己相适应的规模宏伟的社会主义文化高潮。艺术界必须反映这一伟大时代的现实，必须立即奋起直追，整饬和壮大队伍，鼓起十二万分的革命干劲，大量创作为广大工农群众所需要与喜爱的多种多样的艺术作品，大力开展深入工农群众的艺术演出以及美术展览活动，广泛地开展群众性的业余的文艺普及工作，并在广泛普及的基础上使艺术创作的思想性与艺术性大大提高一步，有力地为社会主义服务。

二、繁荣艺术创作必须贯彻"百花齐放、推陈出新"的方针。现在急需创作反映我国当前的和近十年来的伟大变革、歌颂我国伟大社会主义建设者的英雄业绩的艺术作品，如反映关于社会主义工业化、农业合作化、手工业合作化、资本主义工商业的社会主义改造、实现农业发展纲要四十条、民族团结、经济建设、国防建设、科学文教建设、抗美援朝、历次政治运动等各方面的生活和斗争，人民群众的新的道德品质和新社会风气；关于我国人民与各国人民的和平友谊、东风压倒西风的国际形势和我国十五年赶上英国的豪迈气概的作品。也需要创作反映我国近百年的、古代的人民生活和斗争的作品，并继续大力发掘、整理、改编传统作品。各类艺术创作都要求题材、形式、风格的多样化，充分发扬优秀的民族艺术特色和地方特色，同时要大胆革新，但对某些戏曲剧种不要强求反映现代生活。

三、艺术创作的繁荣必须贯彻普及为主和在普及的基础上提高，并要使创作活动与深入工农特别是与深入农村演出相结合的方针。各地文化部门要和文联、艺术界各协会密切相互配合，积极地发动专业作家和业余作者广泛地开展创作活动。对艺术创作队伍必须全面组织，妥善安排。有领导地并且迅速地建立起地方上的创作队伍。实现这一任务现在已有较好的条件。这里，必须充分注意发挥工农群众在艺术创作上的无穷力量，采用业余艺术作者、艺术受好者和各式各样的群众创作组织如编写组、音乐组、美术组、戏剧组、快板组、墙报组、幻灯组等进行创作。领导上对于业余创作越能发动得广泛与深入，就越能发现更多更好的作品。另一方面，领导上又必须广泛地发动专业作家（其中一部分是担负了领导工作职务的作家）深入工农群众参加基层工作和劳动锻炼，制订创作计划，解决创作条件方面实际困难，创作出思想性艺术性较高的作品。大力提倡集体创作，经过剧作家、演员、导演的集体讨论，由个人执笔。这种方法是发展创作的一种多快好省（少废品）的方法。为了繁荣艺术创作，必须组织和整顿艺术批评队伍，对艺术作品进行正确的评论和介绍。

开展艺术创作活动要和广泛开展群众业余文艺活动(特别是五亿农民的文艺活动)、丰富各种艺术团体的演出节目结合起来。这里,既应反对创作脱离演出实际;也要反对演出单位不去扶持新的创作尤其是反映现代生活的节目。要向全国五十多万个业余剧团、四十万个左右的俱乐部、二千多个专业艺术团体、各个电影制片厂和刊用艺术作品的杂志、报纸、出版社、图书发行机构提出经常大量采用业余作者和专业作家的新创作的要求,并规定具体任务,如与作者建立亲密的合作关系,多多演出、摄制或出版描写当前人民斗争生活的新创作,更多地组织中、小型美术展览,深入群众供应美术图片和复制品,以解决美术品的出路问题;也要要求和帮助作者努力创作合于广大工农群众的需要,为他们乐于接受,并且便于为艺术团体、电影制片厂、报刊、出版社、农村的"月光晚会"、"流动展览会"、"地头演唱"、"黑板报"、工厂的俱乐部等所采用的作品。要号召专业作家辅导业余作者、专业艺术团体辅导业余艺术团体进行创作和提高创作的质量,并要经常向农村、工矿推荐、供应为群众所欢迎的质量较高的作品。

四、为了初步检查艺术创作的进展情况,拟于1959年在北京、上海、武汉、西安、重庆、沈阳、广州分区举行重点艺术团体的会演和美术展览会,并于1958年夏季在北京举行全国曲艺会演。各省、市、自治区在全国性的艺术会演和美展以前可各自举行会演和美展,选拔作品,予以加工,也可在有条件的专、县、市举行小型短期的业余艺术会演(或有职业艺术团体参加的会演、联合演出)和美展。所有会演和美展都必须贯彻"普及为主,在普及的基础上提高"和勤俭办事业的方针,坚决反对关门提高和一切浪费现象。关于分区举行会演和美展的具体计划由文化部商同有关单位另行拟定并通知各地。各省、市、自治区会演和美展的具体计划由文化局(厅)商同当地有关单位拟订并报告当地人民委员会和文化部。

五、繁荣艺术创作必须在中宣部及各地党委宣传部的统一领导下进行。各地文化局(厅),应该根据本通知的精神同当地文联、艺术界各协会以及工会、共青团等有关单位商议,制订在本地繁荣艺术创作的规划;对业余作者发出号召;召开创作会议;对专业创作人员下乡劳动锻炼、参加基层工作和他们的创作计划加以安排,进行思想教育和政治工作,给作者必要的条件;向国家举办、艺术家自力经营、群众业余的艺术团体分别提出排演新节目、深入工农演出等具体要求;向有关杂志、出版社提出刊载、出版新作品等具体建议;组织会议;组织会演、美展、奖励优秀的创作。商同有关部门通过报纸刊物进行宣传、号召,开展艺术作品的评论工作。

各地关于繁荣艺术创作的具体规划和创作人员名单,望于四月底前报告我们。

抄报:中共中央宣传部,国务院第二办公室

抄送:中国文学艺术界联合会,中华全国总工会宣传部,中国人民解放军总政治部宣传部,中国共产主义青年团宣传部,中国戏剧家协会,中国音乐家协会,中国美术家协会,中国电

影工作者联谊会，中国舞蹈研究会，中国曲艺研究会，本部艺术局、电影局，各直属艺术单位。

文化部关于今年在全国民间职业剧团开展整风运动的通知

（一九五八年四月二日）

各省、市、自治区文化局(厅)：

我国现有民间职业剧团2476个(包括新国营463个)，从业者约15万人。八年来，在党和政府的领导下，广大艺人在政治上、艺术上、文化上都有了很大进步，在为工农兵演出上做出了成绩。但很多艺人尚未经过严格的思想改造，资产阶级思想和封建意识还相当严重，并且剧团中人员成分复杂，冗员很多，阻碍艺术的发展。因此，必须抓紧全民整风的有利时机，在当地党委统一领导下，于今年内在所有的民间职业剧团中开展一次整风运动，使民间职业剧团在政治上、思想上、组织上、艺术上、经济上都能来个大跃进，充分发挥它们的积极性和创造性，更进一步为工农兵服务，为社会主义建设服务。

据我们所知，北京、河北、山西、黑龙江、湖北等地正在一些民间职业剧团中开展整风运动，还有不少地方也将要进行这一工作，我们认为这是十分必要的。希望各地随时将这方面的工作计划和经验总结报告我们。河北省“关于在戏曲剧团内进行思想政治工作的报告”和“河北省剧团工作会议结论”，我们认为很好，其中提出了如何在剧团中开展整风运动，也提出了经常在剧团中进行思想政治工作问题。现在我们将“关于在戏曲剧团内进行思想政治工作的报告”和“河北省剧团工作会议结论”摘要转发给你们，并对开展民间职业剧团的整风运动问题提出几点意见，供参考。

一、整风的目的是要经过社会主义大辩论对民间职业剧团进行一次深刻的社会主义教育，使他们提高社会主义觉悟，改造旧思想，自觉地接受党的领导，走社会主义的路，积极贯彻“为工农兵服务”、“百花齐放，推陈出新”、“勤俭办一切事业”的方针，端正政治思想和艺术思想，理解民主与集中、政治与艺术、普及与提高的正确关系。政府派往剧团的干部，也要检查执行党的文艺方针、戏改政策以及团结、教育、改造艺人的政策的情况，检查个人的思想作风。在普遍提高政治觉悟的基础上，更进一步改进工作，整顿组织，繁荣艺术，深入工农，更好地为社会主义建设服务。

二、民间职业剧团整风运动，必须在当地党委统一领导下进行。事先须做好思想动员工作，特别是对于剧团中的领导人员工作必须做好。要选择典型剧团进行重点试验，总结经验教训，并通过试点，训练文化部门的工作干部和领导剧团整风的政治骨干，而后再分批或全面展开。

三、整风运动必须密切联系剧团的实际情况和艺人思想问题来进行，必须坚持“团结

——批评——团结”的方针，特别要注意帮助解决普通演员、职员与主要演员之间的团结问题。对一般艺人应多做说服教育工作，启发他们作自我批评，但资产阶级思想或封建意识严重的人也可经过上级文化主管部门批准，进行典型批判。

四、要把艺人的整风运动和反右派斗争和肃反工作从性质上、做法上和步骤上严格区分开来，不能把人民内部问题与敌我问题混同对待，最好分阶段分别进行，以免界限不清，引起群众恐慌，对整风运动发生不良影响。在整风运动中，发现了右派分子，可报经上级党政领导审查批准后，有准备有计划地在适当时机对其进行斗争；一般不宜在民间职业剧团中搞大规模的反右派运动。主要演员中发现右派分子，要慎重对待，如情节不特别严重，一般不宜在报上公开批判。关于肃反问题，河北省提出：“对剧团已发现的反革命分子或疑似分子，一般应结合当地公安部门，于反右派告一段落后，进行专案处理。但如果有的剧团反革命分子数量较多，活动嚣张，而我们力量较强，骨干也较多，也可采用‘内部’肃反办法，开展坦白检举，大会斗争。”这办法可供各地参考，但必须经上级党委批准后方可进行。对于剧团中的坏分子，也要即时地加以处理。

五、剧团经过整风运动，应该出现一种亲密团结，干劲十足的新气象。至少应达到这样三个结果：

1. 在加强政治思想工作和业务、文化学习方面都能有个奋斗目标，订出五年规划。并要经过群众反复讨论订立合乎社会主义精神，保证剧团在党的领导下走社会主义道路的剧团公约（附民间职业剧团公约草案，供你们领导剧团订公约时参考，对这个草案的提法有什么意见，也汇总告诉我们），争取一定要业务人员都能定出迅速实现又红又专的个人规划。

2. 在组织上进行必要和可能的整顿。如：有领导有计划地处理各种反革命分子、坏分子和右派分子；妥善地处理冗员和安置工作上不需要的随团的演、职员家属（必须使他们有生活之路，不得发生流落街头的现象）；妥善地负责地安排老艺人，发挥他们的积极性，运用他们的特长，保证他们过好晚年生活；大体上确定剧团的机构、编制和建立与健全一些适合剧团艺术发展的必要制度；等等。

3. 在艺人思想大跃进的基础上，发动一个多排好戏，深入工农演出的运动。水平较高的国营剧团除了演到哪里辅导到哪里之外，还应该挑选一个民间职业剧团作固定的辅导对象，也可通过排一个好戏来进行辅导。

六、为了使整风成果巩固下来，并在工作中不断得到发扬，必须加强剧团中经常性的思想政治工作。因此，各级文化领导部门应抽调一批政治水平较高、工作能力较强、生活作风较好并具有一定文化水平的适合做政治工作的党员干部，经过必要的思想准备，并进行了关于剧团领导工作的训练之后，分配到（或者是参加领导剧团整风工作之后就留下）尚未建立起党的领导核心或党的领导力量薄弱的民间职业剧团中担任团长、副团长或辅导

员一类的工作，在党和政府的领导下，在剧团内经常地系统地向剧团全体人员进行社会主义教育，发展党、团员，建立有力的党的领导核心，团结绝大多数的艺人，不断地向资产阶级思想、资本主义文艺路线和封建思想进行斗争，确保剧团走社会主义道路。这些干部的政治、物质待遇暂时可以不变，由当地政府负责。这些干部必须与剧团艺人同甘共苦，参加做些具体工作，经过一定的过渡时期，具备必要的条件时，他们的工资、福利等费用均由剧团负责。各级文化领导部门必须经常地关怀这些干部的工作、学习和生活，加强思想领导，帮助他们解决各种困难问题。

希望各地文化局(厅)接到这个通知后，根据当地民间职业剧团的实际情况，按照当地党委和人民委员会的指示，制订在民间职业剧团进行整风的计划，在四月底前报告我们。

附件：1.河北省"关于在戏曲剧团内进行思想政治工作的报告"(略)

2."河北省剧团工作会议结论"摘要(略)

3."民间职业剧团示范公约"(略)

抄报：中共中央宣传部、国务院第二办公室

抄送：中共各省、市、自治区宣传部、文教部

文化部关于加强对流动演员的领导管理和制止"挖角"行为的通知

(一九五八年五月二十八日)

各省、市、自治区文化局(厅)：

一、在京剧、评剧、豫剧、越剧、秦腔、川剧等流行区域较广，职业剧团较多的剧种中，都有一些流动演员盲目流动，也有一些剧团互相"挖角"。由于盲目流动和无有固定组织，很多流动演员的工作无有计划，学习不能进行，各种政治运动也不能参加，有的则向剧团索取不合理的高额报酬，资产阶级的政治思想和文艺思想愈来愈加发展，甚至混入一些坏分子和反革命分子。由于互相"挖角"，使得被"挖"剧团的组织不能巩固，保留剧目和公共财产不能积累；一些被"挖"来的演员的资本主义思想日益滋长；他们到剧团后不但要价很高，形同剥削，影响多数艺人生活，甚至还提出不上山下乡、不开会、不参加政治学习、不参加劳动、不吃粗粮等等无理条件；而有些剧团为了"挖"别人的"角儿"或争夺流动演员，也哄抬市价，对演员多方迁就，政治影响很坏。在这种情况下，"经励科"、"邀头"等演员贩子也乘机大肆活动，向党和政府争夺对流动演员的领导权，他们操纵流动演员"自由市场"，帮助"挖角"活动，从中渔利。这就就妨碍了党和政府文艺政策的贯彻，为资产阶级个人主义的文艺路线保留了阵地，阻碍了社会主义戏剧事业的发展。几年来各地虽也采取了一些措施，但我国地区广，剧种多，有些剧种流行于几个省、市，有些问题非一省一地所能单独解决。因此，有关省市必须通力合作，大张旗鼓向这种资本主义倾向进行斗争，并采取有效

措施，把流动演员纳入社会主义轨道；积极解决剧团对演员的正当需要，坚决制止“挖角”行为，以保障社会主义戏剧事业的正常发展。

二、演员盲目流动和剧团“挖角”有互相关联的一面，也有性质不同的一面。解决这问题时，既要从两方面着手，互相配合，也要区别性质，分头进行。演员的流动，在目前许多剧团组织不健全、演员阵容不整齐情况下，有其合乎客观需要的一面，但其流动的盲目性，同时又是戏剧界滋长资本主义思想的温床。目前处理这个问题，虽然要肯定其合乎客观正当需要的一面，但必须坚决改变流动的盲目性，向资产阶级思想进行坚决的斗争。

“挖角”的行为，不论其原因、动机如何，实际是戏剧工作当中资本主义路线的一种表现形式，有时还会构成违法乱纪行为，所以必须坚决加以制止。

三、对于流动演员盲目流动的问题，应采取加强思想教育和加强领导管理相结合，相对固定和有计划地流动相结合，并用大力培养新生力量的办法来解决。

1.各省、市、自治区文化局(厅)可以在流动演员聚散的地方，召集流动演员进行训练，采用大鸣大放大辩论和讲课等方法，向流动演员进行社会主义教育，使他们接受党和政府的领导，走社会主义道路，接受和执行上山下乡，为工农兵演出、为社会主义建设服务的光荣任务，同剧团合作时，不随意抬高身价，并且和剧团所有演、职员一样，积极参加政治文化学习，参加会议，参加劳动，生活上不提不合理的要求，工作积极负责；不特殊化。对于个别资产阶级思想行为极为严重又不肯改正的人，应该选择典型事例，在报刊上公开批判。在提高流动演员思想觉悟的基础上，可订立简明易行的流动演员公约。剧团中现有的流动演员也必须参加整风运动和政治学习。

2.有关的省、市、专、县可以互相协作，对流动演员进行调查、登记，摸清流动演员的数字，摸清他们的政治、思想经济情况和艺术水平，摸清他们演出的路线和流动的规律，根据有关剧团的正当需要和流动演员和情况，组织和安排这些演员有计划地流动，并改革以前盲目流动时所产生的资本主义性质的经济制度和陋规陋习。最近辽宁省文化局召开了流动演员跃进大会(吉林、黑龙江省文化局以及流动演员均派有代表参加)，很多流动演员在会上检查和批判了资产阶级名利思想，认为再流动“此路不通了”。都表示今后坚决靠近党和政府，服从政府安排。河北省、山西省、内蒙古自治区、北京市、辽宁省、吉林省、黑龙江省也共同拟订了“关于流动艺人登记管理暂行办法(草案)”。我们认为他们召开的会议和采取的措施都很重要，很及时。建议：江苏省、河北省、北京市、沈阳市、济南市、上海市、武汉市等文化局协商并设立专门机构或专人解决京剧流动演员问题(建议由北京市和上海市召集开会)；以河南省文化局为主和河北、山东省文化局协同解决豫剧流动演员问题；以上海市文化局为主，和浙江、江苏省文化局协同解决越剧流动演员问题；以陕西省文化局为主、和甘肃省文化局协同解决秦腔流动演员问题；川剧、粤剧等剧种的流动演员问题，需要不需要外地区协同解决，或者不根据某一剧种而根据地区的关系来协作解决协作区内的

各种剧种的流动演员问题，各地可以自行考虑，直接与有关地区互相联系。

3. 管理流动演员的机构和方式可以多种多样。如由文化行政部门管理巡回演出的工作机构兼管；成立艺人联谊会或像山东省昌潍专区的“戏剧计划演出管理委员会”之类的群众性组织来管理，等等。各地可根据自己的具体情况和条件来采用。

4. 对于“经励科”、“戏牙行”、“黄牛”、“邀头”等必须坚决取缔，不许他们再在暗中进行非法活动，操纵流动演员。对其中恶迹昭著的头目，可以依法制裁并在报刊上批判，使艺人知道这些人的活动是非法的，不再去找他们，而来找我们设立的组织机构，以确保我们对流动演员的领导权。他们之中有的人可以改造和利用的，要加以改造和利用。如利用某些政治面貌清楚、经过教育后表现较好的“演员贩子”（但不能让他们负主管责任），让他们参群众性的组织，做一些调配工作。

5. 在大批民间职业剧团日渐巩固、提高的情况下，流动演员可能逐步地在剧团中固定下来（有些流动演员只会唱几出戏，不会唱更多的戏，而剧目又在不断改进，也很难长期流动下去）；同时仍然会有相当数量的演员按照计划进行流动演出；这种流动也可能逐步在某几个地区或某几个剧团之间相对地稳定下来。此外，在剧团与剧团之间、地区与地区之间也可按照需要与可能订立协作合同，定期交换演员，主要演员多的剧团，可组织演员小组巡回流动演出，支援演员少的剧团，但这都是为了更好地满足人民群众的需要，促进社会主义戏剧事业的发展，促进剧团之间的社会主义协作精神，这与盲目流动的性质是截然不同的，而且对目前盲目流动的演员也将起一定的抵制作用（湖北省新洲、红安、麻城、英山四个县的楚剧团定的互助合同中有相互支援演员的规定）见（58 文艺戏字 94 号通报，供参考）。

四、“挖角”是一种与社会主义制度和社会主义道德绝不相容的自私自利、损人害己的行为，必须严格制止。

1. 为了更好地有效地肃清“挖角”行为，必须考虑到某些剧团对演员的正当需要，首先采取积极态度加以解决。如有些剧团缺少必要的演员，已不能维持正常演出，不能保障演员的最低生活水平，就应该有计划地通过前面所提到的管理机构给它们调配必要的演员或安排流动演员定期参加演出。但也有些剧团上山、下乡、下厂、下部队演出，在业务上和生活上本无问题，只是为了脱离工矿农村，面向城市，才要求加强演员阵容，对这些剧团不但不应满足他们的要求，还必须批判其脱离群众的思想。

2. 有些剧团派人出去邀约演员，不经过文化主管部门及剧团的领导，便私下里将人家剧团演员“挖”走，对这种行为，一律要严加批评，并由该剧团的文化主管部门负责令其将“挖”来的演员送还原单位；同时要在剧团艺人当中进行辩论，通过辩论使艺人群众把“挖角”行为看作丑事，能够自己想出培养演员、提高演出质量的办法；必要时，还可在报刊上公开批判。对于那些违犯治安条例长期不带户口、不带粮票油票即任意活动的演员，也要

依法处理。

3.进行普遍深入的思想教育。江苏省召集剧团开会，在提高思想认识的基础上，剧团和艺人们自觉地提出不"挖角"的倡议。这种有领导地走群众路线的办法，值得各地参考。

五、轮训剧团演员。各戏剧(曲)学校可以有计划地招收一些剧团的演员进行训练培养，同时中央、省(市)、专区也可举办演员讲习会或演员训练班，以便提高演员们的政治思想和艺术技术水平，尽快地培养出大批的新生力量，争取在一、二年内基本上改变目前这种剧团多、演员水平低的状况。

六、各地接到这个通知后，要根据本地区的具体情况迅速制订出实施办法，立即进行，并将工作计划和进行情况随时告诉我们。

附件：河北省、山西省、内蒙古自治区、北京市、辽宁省、吉林省、黑龙江省关于流动戏曲艺人登记管理暂行办法(草案)(略)

抄报：中共中央宣传部、国务院第二办公室

抄送：中共各省、市、自治区委宣传部、文教部

关于流动戏曲艺人登记管理暂行办法(草案)

(1958年6月)

为加强对流动戏曲艺人的领导管理和政治思想教育，保证其合法权益，使之更好的地为工农兵服务，为社会主义建设服务，特经河北、内蒙、山西、北京、辽宁、吉林、黑龙江等省市共同协商制订本办法。

一、凡目前尚未加入剧团或已加入剧团但尚未固定的流动戏曲艺人，均须遵照本办法规定进行登记。

二、凡符合下列各项条件者均予登记：

(1)京剧艺人具有六年以上，评剧及其他剧种的艺人具有五年以上的实际演出经验；

(2)必须具备15出以上适合经常上演的保留剧目；

(3)必须有一定的艺术水平。

三、凡流动戏曲艺人均由个人向"登记站"申请登记。登记时必须办理下列手续：

(1)填报流动戏曲艺人登记申请书、流动戏曲艺人简历表、自传一式二份，并缴最近二寸半身脱帽照片三张；

(2)携带最近一次演出时县以上文化主管机关签署的工资证明和意见；

(3)携带本人户口或户口证明。

四、登记时间和地点：自本办法公布之日起，凡流动戏曲艺人，必须在两个月内，向所在地区的省（自治区、市）文化局或文化局所指定的临时登记站进行登记。

五、凡按规定办理登记申请手续的流动戏曲艺人，经审查符合登记条件者，即发给"流动戏曲艺人登记证"。不够条件者，则根据实际情况和可能，由文化主管机关协助其参加劳动生产。

六、省、自治区、市设"流动戏曲艺人服务处"（以下简称"服务处"）在省（自治区、市）文化局直接领导下进行工作，其工作任务和工作范围如下：

(1)负责流动戏曲艺人的政治思想工作，掌握流动戏曲艺人的奖励和处分，组织政治、文化、业务等学习；

(2)负责流动戏曲艺人的领导管理工作，监督"流动戏曲艺人登记管理暂行办法"的执行；

(3)负责流动戏曲艺人流动演出和剧团人员的安排和调度，监督"流动演出合同"的执行和制止剧团的"挖角"行为；

(4)掌握流动戏曲艺人的劳动报酬，管理流动戏曲艺人的档案材料，负责考勤考绩等工作。

七、凡经登记持有"流动戏曲艺人登记证"的艺人，必须遵守下列各项规定：

(1)遵守国家政策和法令、积极贯彻"百花齐放、推陈出新"的方针，努力为工农兵服务，积极参加各种社会政治运动；

(2)服从政府文化主管机关的领导和"服务处"的调配、安排；

(3)流动演出时，服从当地政府及剧团领导和分配，遵守剧团的各种规章制度；

(4)积极参加"服务处"和剧团所组织的政治、文化、业务学习以及其他各种活动。

八、关于流动演出的管理，目前主要采取剧团演员自愿合作和"服务处"调配、安排相结合的方法进行；并逐步实行有领导有组织的定期流动演出的作法。流动演出实行统一的合同制度。

①剧团邀接流动戏曲艺人或流动戏曲艺人搭班流动演出时，均须通过"服务处"，由该处进行安排。流动戏曲艺人与剧团自行结合者，必须事先经"服务处"同意，方可履行合同。延续演出期限者同此；

②演出期满后，剧团应对该流动戏曲艺人进行民主鉴定，并将鉴定材料经当地文化主管机关签署后，迳寄"服务处"；

③凡流动戏曲艺人出省演出时，均须事先向本省"服务处"提出要求，经该处与他省"服务处"联系同意后，持本省服务处介绍信，到拟去省的"服务处"办理演出手续方可演出。其他省份来本省演出者，须持省级文化局或"服务处"介绍信，并按本办法规定到"服务

处”办理临时登记手续方可演出。

九、流动戏曲艺人的劳动报酬统一实行分成制，分成比例为1—5%；艺术上有特殊成就的流动戏曲艺人最高不超过7%。在规定分成范围内，根据流动戏曲艺人艺术水平的高低，经“服务处”和邀接剧团评定出个人的分成比例。流动演出时即根据本人实际参加演出当场剧团的实际总收入(应除去国家税收和剧场应得)，按本人分成比例分取报酬，邀接剧团还应负担邀流动戏曲艺人从应邀地到本团之间(搭班演出者从上一演出地算起，未搭班演出者和省外来者，均从本省“服务处”算起)的旅费(不包括市内交通费)和演出期间的宿舍。其他一切费用均由应邀艺人自理。此外，不得有任何提高工资待遇和变相提高工资待遇(如接风洗尘、烟茶、津贴等等)的行为。

十、凡经正式登记的流动戏曲艺人，遵照剧团同意和本人自愿的原则，可以请求“服务处”协助参加剧团，也可以参加剧团，但均须通过“服务处”。凡参加剧团者，均缴销“流动戏曲艺人的登记证”。

凡剧团的固定艺人要求退团作流动演出者，经剧团和当地文化主管机关同意、批准后，由剧团发给退团证明，并按规定向“服务处”办理登记手续，经审查批准后，发给“流动戏曲艺人登记证”，并同时缴销退团证明。

十一、登记结束后，凡未持“流动戏曲艺人登记证”的艺人，不得搭班作流动演出；任何剧团也不得邀接没有“流动戏曲艺人登记证”的演员。剧团的固定艺人参加另一剧团或剧团采用他团固定艺人，均须通知“服务处。进行调配和安排，严格禁止“挖角”行为。

十二、凡流动戏曲艺人在政治学习、业务演出及生活作风等方面，成绩优异者，当地文化主管部门要予以奖励或表扬。凡不遵守本办法规定者给予教育、批评或记过，屡教不改和违法乱纪者，经省(自治区、市)文化局批准，可以缴销“流动戏曲艺人登记证”。

十三、本办法如有重大修改，须经河北、内蒙、山西、北京、辽宁、吉林、黑龙江等省、自治区、市协议决定。

十四、本办法自公布之日起执行(在本办法公布前已签订合同者，在合同期满后即按本办法执行)；在执行期间如中央颁发新的规定，本办法即行作废。

引《戏剧工作文献资料汇编》

为创造社会主义的民族的新戏曲而努力

(7月14日在戏曲表现现代生活座谈会上的总结发言)

刘芝明

我们经过了一个月的座谈和演出。座谈会开得很好，演出也很好，引起了首都和全国的戏曲界、艺术界的十分重视；而且在会议和演出进行中间，已经对各个地方开始发生了

良好的影响。这一次座谈会和演出，会进一步地推动全国戏曲剧团更多、更快、更好、更省地演出现代剧目。现在我们可以说：戏曲表现现代生活已经发展到了一个新的阶段，已经有了新的成就。新阶段的标志是什么呢？新成就又是哪些呢？

首先，现代剧目和政治结合，和生产结合，而且这个结合是表现在为社会主义革命、为社会主义建设服务、宣传总路线，反映工农业生产大跃进，用共产主义精神鼓舞劳动人民，教育劳动人民。目前现代剧目的发展对于戏曲来说，是一个新的改革，这新的改革正是适应于社会主义和共产主义革命的新要求。它的发展，标志着社会主义的民族的新戏曲的发展。过去的戏曲改革是第一个阶段，在那一阶段中，首先是发展传统剧目，使大量剧目经过发掘、整理、加工，使其中有益的部分得到发展，有害的部分被逐渐消除，使戏曲面貌为之一新，成绩很大。现在戏曲改革则是进入了新阶段，它要为创造社会主义的民族的新戏曲，进行彻底的改革。

第二、在戏曲队伍的改造方面，在表演现代剧目的艺术方面，也有新的成就，也发展到了新的阶段。不仅来京参加联合公演的几个剧团是如此，全国极大多数的剧团也是如此。在政治方面，解放以来经过各项运动，特别是经过了去年的反右派斗争，社会主义觉悟大大提高了。我们有了为政治服务的思想，有了联系广大人民、为工农兵服务的思想，这就是创造社会主义的民族的新戏曲的政治基础；由于有了这个政治基础，由于几年来戏曲队伍改造，现代剧目才出现了这样空前活跃的大跃进的局面。在艺术创造方面，有的剧种、有的剧团对于表现现代生活已经积累了丰富的经验，并且有了一批优秀的保留剧目。在艺术形式上逐渐脱离了幼稚的状态，走向成熟了，并且有了新戏曲的艺术风格。这种艺术风格表现为社会主义内容和传统戏曲形式 的相互结合，使人们感到既新鲜又熟悉，既发展了传统，又继承了传统。无论剧本也好，表演、音乐、舞台美术也好，都有了较为成熟的经验，这些经验可以很快地推广。可以看出：戏曲表现现代生活，只会越来越普遍，不会缩小；会越来越提高，不会降低。在戏曲队伍中有一种新的气象，就是不少的年青演员有了两套武器，两种本领；既能演古装戏，也能演时装戏。如果某些演员现在还不能够，那么他们将来能够会的。

第三，从戏曲本身的发展来看，也是走上了新的阶段。戏曲是在旧社会中产生出来的艺术形式，特别是在封建社会，由戏曲艺术家们在长期实践中产生出来的。这种形式，过去同群众、同民间接触比较多，为广大劳动人民所喜爱。在内容上，表现了旧社会中的生活，暴露了社会的黑暗，歌颂被压迫人民的斗争和善良性格。但是，社会向前发展了，因此在戏曲艺术面前就发生了一个问题；戏曲形式如何向前发展，并且如何能够反映新的社会、新的伟大时代？这个问题如果不能很好地解决，那末，戏曲就存在危机。现在，由于表现的是现代题材，反映的是社会主义时代的人民生活，这就使得戏曲有可能向前发展，而且不发展是不行的。传统的艺术形式，如何表现新的内容呢？这个问题由于我们多少年来的努力，

矛盾开始解决了，这就大大地开辟了戏曲艺术向前发展的广阔道路。现在新的戏曲形式，更为广大群众尤其青年一代所喜爱。很多剧种，不仅为专业剧团所掌握，而且为农村和工厂的业余剧团所掌握，看来戏曲形式由于这样改革将成为广大劳动人民自己的东西，将成为共产主义的重要组成部分。

从这三点来看，戏曲表现代生活，才推动了戏曲艺术向前发展，并且丰富了戏曲艺术形式。为什么能够这样呢？首先是党对于戏曲工作的领导。党的方针是：戏曲为政治服务，为社会主义服务，推陈出新，百花齐放。正因为有了这个正确的方针，戏曲才能有新的成就，才能发展到一个新阶段。第二、由于广大的戏曲工作者，包括行政工作者，研究工作者，广大的戏曲演员，舞台美术工作者，音乐工作者的努力。这里面特别要提一提新文艺工作者，他们从1953年开始参加了戏曲队伍，对于戏曲改革是起了积极作用的。他们同艺人合作，使得艺术队伍比较充实，政治、思想各方面都有所提高。正由于这样一个广大队伍的不断努力，才能得到这样的成绩。第三，戏剧逐渐向广大群众普及，工人、农民更喜爱了，我们有了人民的督促，人民群众推动我们前进，不改不行，不创作新的戏曲不行。

我们要充分估计这些成就，这样我们的信心就会更足。我们还要看清楚戏曲的发展趋势，这个趋势就是戏曲形式要表现现代生活，戏曲要表现社会主义、共产主义的生活内容。过去，由于时代不同，历史条件不同，戏曲虽也有变化，但变化不大，现在是发生了根本的变化。戏曲越发展，表现社会主义、共产主义生活内容的剧目就会一天比一天丰富，到一定的时期，戏曲的艺术形式将会和社会主义、共产主义的生活内容完全统一起来，谐和起来。现在，传统剧目很多，现代剧目较少，将来，某些传统剧目将由于不能适应新的社会要求，会逐渐淘汰下去，但一定有数量不少的优秀传统剧目保留下来，它们会经过不断的改革、提高，带进共产主义社会，但那时反映社会主义和共产主义生活内容的戏曲剧目一定大大地超过了传统剧目。我们看清了这个趋势，就会认识到大力发展现代剧目不是一阵风，不是应付应付就算了，而是今后长时期的历史任务。方针明确了，就会去掉了盲目性，因而，劲头也就足了，信心也就大了，也就会多快好省地发展现代剧目。所有这一切，为了一个目的：创造社会主义的民族的新戏曲。这是戏曲艺术家的光荣的历史任务。

现代剧目是社会主义民族的新戏曲的主流。现代剧目包括什么内容呢？包括“五四”以来新民主主义革命时代、社会主义革命以及共产主义时代，这些都是现代剧目所要反映的内容。今后着重的要反映社会主义、共产主义的生活。

社会主义的民族的新戏曲还包括其他题材，更远的历史题材，“五四”以前的鸦片战争，明清，唐宋，三国以及更远的几千年来的历史，但要用马列主义观点来创造，这些也应该属于社会主义的民族的新戏曲。另处，一些传统剧目，经过我们加以改编、整理，发展了它们的积极的思想内容，消除了它们的毒素，已经不同于原来的了，这些优秀剧目对于现代的人们有教育作用，对于后代人们也有教育作用。

下面我再着重地讲几个问题。

一、我们的方针和我们的口号

我们的方针是：在戏曲工作中，大力贯彻建设社会主义的总路线；以政治带动艺术，百花齐放，推陈出新，以现代剧目为纲，推动戏曲工作的全面大跃进，在大力发展现代剧目的同时，继续认真发掘和整理传统剧目，并排演新历史剧目；在充分发扬优秀的传统艺术的基础上，推陈出新，创造社会主义的民族的新戏曲，有力地为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务。

关于这个方针，我想解释一下。

首先，创造社会主义的民族的新戏曲是今后戏曲发展的方向。关于这个问题，周扬同志曾在1952年第一次全国戏曲会演报告时，提出来经大家讨论过。后来，由于现代剧目在发展中曾遇到了一些波折，在客观方面来说，条件还不像现在这样好，艺人思想改造还没有进行，觉悟也没有现在这样高；在领导方面来说，提出新戏曲的口号后，有些人在实际工作中，就不要传统了，粗暴了。经过几年的艺术实践，积累了丰富的经验，特别是社会主义革命以后，各方面条件均较成熟，特别是文化艺术为社会主义政治服务，形成为广大艺人的共同信念，一切都在跃进，戏曲也不能不跃进，因此，现代剧目就不能不成为戏曲发展的主流，所以这个口号再提出来，并定为戏曲发展的方向是适合于群众的要求的。

第二，为什么要提出以现代剧目带动戏曲改革?打仗要有先行官，穿衣服要有领子，没有纲，没有领，没有先行官就不能办事。创造社会主义的民族的新戏曲，什么是它的纲、它的领、它的先行官呢？应该是现代剧目。表演现代戏会影响到很多问题，因为演现代戏不能不研究传统艺术和技巧的改革问题；表现社会主义的生活内容，表现新人物问题；演员要熟悉这方面的生活，就不能不参加劳动生产，不能不与工农群众相接触，不能不进行思想改造。由于现代剧目一带动，整个剧团的政治作风和艺术作风也要改变。这样做，还可以促进传统剧目的发展，革新。一些演过现代戏的同志，再去演古装戏，他的思想、情感、表演技术都有进步。所以我们要用现代剧目为纲来带动社会主义的民族的新戏曲的发展与繁荣。

第三，现代剧目必须在继承传统艺术的基础上创造，不是凭空创造；新的事物是在旧的中间产生的，这就叫推陈出新。不能把传统丢掉另起炉灶，这样是创造不出来新戏曲的，即使创造出来也不能持久，因为群众是不会欢迎的。

第四，从群众的需要来看，从剧目的现状来看，从传统剧目与现代剧目的关系来看，大力发展现代剧目与继续发掘整理传统剧目，两者都需要，不能偏废。因为这是群众观点问题。群众爱看现代剧目，也爱看传统剧目。将来群众会变，但是决不会变得不研究历史，不要看历史剧。为了适应群众的要求，为了发挥剧团各方面的积极性，两者得都要，何况两者又有相互影响的作用。但是，两者之间要有主次之分，先后之分。从发展前途来看，现代剧

目是主，传统剧目是次。只要传统剧目不要现代剧目是错误的；只要现代剧目不要传统剧目也是错误的；两者平起平坐，没有主次没有先后，这也是错误的。

最后要说明的是：创造社会主义的民族的新戏曲，它的总目的是为政治服务，为工农兵服务，为建设社会主义服务。

我们的口号是：鼓足干劲，破除迷信，苦战三年，争取在大多数的剧种和剧团的上演剧目中，现代剧目的比例分别达到20%到50%。要争取在三五年内，有大批的现代剧目，在思想性、艺术性和表现技巧方面有更高的成就和更多的保留剧目。同时，要在广泛搜集的基础上，重点整理、改编传统剧目，提高它们的思想性、艺术性和表现技巧，选择优秀的传统剧目演出。

这里，包括数量上、质量上的要求，也包括有更多的现代戏的保留剧目，也要求有更高的思想性和艺术性。关于20%至50%这个概念，是说在现在这个基础上，现代剧目要发展，传统剧目也要提高。演出的场次、剧目，两个方面都要增长。而不是说，现代剧目增长50%是把传统剧目挤掉50%。这样就会变成消极的了。在绝对数值上，现代剧目与传统剧目都要增长。

二、为什么要这样做？是否有可能这样做？

理解这个方针的口号，首先要从新的社会主义革命时代、要从广大的人民群众的新的要求上来考虑。也就是说，首先要从政治上来考虑。

戏曲是为群众所喜爱的艺术形式，但是这个形式到目前为止，对于反映社会主义、共产主义生活还存在一定的矛盾。现在要求改变这个状况（已经开始改变了，还要继续改变）。这个要求，不是某些少数人提出来的，而是广大工农群众提出来的，是他们的共同的迫切的要求。这是戏曲发展的历史的特点。随着社会主义革命，特别是去年政治战线上思想战线上的社会主义革命以后，去年冬天以来工农业生产大跃进；生产的跃进，就要求文化、技术的跃进。如果广大工农群众不进行文化革命、技术革命，就不能和生产大跃进相适应，就不能和社会主义建设相适应。戏曲是文化的组成部分。文化革命已经形成为群众性的运动。今年的文化艺术大普及，就是广大劳动群众掌握文化艺术来表现他们自己、鼓舞他们自己的文化艺术革命运动。为什么民歌会成为这么大的空前的运动？这是什么意思？这是因为现在劳动生产力是空前解放了，而且在劳动生产中要破除迷信，要克服困难、要鼓足干劲，这就迫切需要民歌在精神上鼓舞他们；民歌运动是生产大跃进的必然带来的结果。戏曲也是老百姓喜欢的艺术形式，所以群众也就要求它多多地反映当代的伟大生活和斗争。共产主义革命不仅在物质生产上要把一切陈规陋矩打倒，创造新的东西，而且在精神上思想上也要改变，也要创造革命的现实主义和革命的浪漫主义。作为反映人民精神和思想的戏曲，人民群众就很自然的要求加以改革。辛亥革命、五四运动对它不是这样要求的，甚至抗日战争、解放战争时期，也不是这样要求的，即使也有过，也没有现在这样深入，

这样普遍，更没有这样彻底。广大劳动人民在戏曲艺术上要求革新，要求创造性，要求活跃，要求表现劳动人民的雄心，克服困难的大无畏精神，以及对于生活的热爱和对于将来的理想。这种要求，是过去任何时代也没有的。这就是新形势，社会主义革命的新形势。这种新形势就是推动戏曲改革的最根本的动力。

推动社会进步的，是物质生产力；生产力是最活跃、最革命的因素。毛主席和党中央所提出的鼓足干劲、力争上游、多快好省地建设社会主义的总路线，使得物质生产力无限广泛地发展。我们要为解放了的生产力服务。小麦亩产7320斤，人家不相信，我们要宣传，这就叫做为政治服务，为生产服务。演《武松打虎》，老虎被武松一个人打死，武松很有英雄气概，但光演这个不行，因为当代群众所关心的是如何让每亩产7320斤小麦的问题，而这个在武松打虎中是不能得到解答的。如果我们不为生产力大解放去服务，这就不可能鼓足干劲，而是有点泄劲。《红楼梦》《梁祝》《西厢记》等古典剧目可以演，也有教育作用，但要鼓起生产干劲，则就显得有点间接，有些不足。《西厢记》最大的“干劲”，就是张生与崔莺莺争取婚姻自由。这个主题，比起我们创造世界、解放物质生产力的主题来，则就太小了。所以，我们要了解今天的形势，比过去任何时代不同。人民群众要求戏曲改革乃是广大群众性的革命要求，不改不行。只有适应生产力的改革，适应人民群众思想、感情的大改变，戏曲才有光辉的前途。

戏曲发展到了共产主义时代，是什么样子？我们也可以浪漫主义地想像一下。那时候，将会有大批优秀现代剧目，思想性和艺术性都非常之高，超过过去一切时代的高峰，在世界艺术的高峰上来说，大概是前列或前列之一。目前，现代剧目创造的新高潮，是在新的历史条件下，是在我们历史上从来没有过的广泛的、普遍的工农群众的迫切要求下出现的；这个高潮，是在群众性的业余的新的戏曲活动的广泛开展与推动下，是在戏曲队伍破除迷信、思想大跃进，艺术生产力大解放的情况下出现的；这个高潮，是在各级党委的重视、支持和强有力的领导下出现的。因此，现代剧目会以过去所没有过的健康的、活跃的、更有气派的姿态出现在我们舞台上。从这一次联合演出中就可以看到这一点。决不是一阵风。这也好像过去年代亩产小麦百八十斤的那个时代不会再来的了。我们应该有信心贯彻这个方针，实行这个口号。

三、几年来戏曲改革的基本的经验教训

温故而知新，戏曲改革历史的经验教训是丰富的。我们为了前进得更好，总结一下有很大的好处。基本的经验教训什么呢？有以下几点：

第一、从戏曲改革的历史上来看，由于各个时代的不同，各个阶级要求不同，戏曲改革也有不同表现；有彻底的革命派，有不彻底的改良派，也还有保守派。我们是彻底派，就是坚决继承戏曲的传统，坚决主张戏曲艺术形式反映新的社会主义内容，坚决主张百花齐放、推陈出新，为社会主义建设服务，而且我们相信，它会反映得好，内容和形式会统一起

来。另外不彻底派，对传统艺术采取抹煞、怀疑，不是继承、发展的态度；即使来改革它，也只是在枝节上作些改革，特别在内容上不敢彻底地反映新的时代。辛亥革命也好，“五四”运动也好，戏曲改革者大多是改良派，站在资产阶级、小资产阶级立场，因而他们所进行的戏曲改革工作是不彻底的，半途而废的。不彻底派中，又有若干派别；有完全否定传统的一派；而其中有一派到后来就成了保守派，他们认为传统不必改，要反映现代生活内容就去搞别的形式，戏曲干脆随它去……看起来有的很“左”，有的就很右。这种资产阶级、小资产阶级的戏曲改革的观点、方法，都算为不彻底派，或保守派。这是历史上戏曲改革中两条道路的斗争。这是基本的经验教训之一。

第二，依靠少数人和专家进行戏曲改革呢？还是依靠大多数人、走群众路线进行戏曲改革呢？这和彻底不彻底有关系。不彻底派只依靠少数人来进行戏曲改革；彻底派主张戏曲改革应该是发动群众，不仅依靠专家，同时也依靠广大群众（包括业余的群众），走群众路线。历史经验告诉我们：前者是走不通的，是少慢差费，而且搞不好；后者可以多快好省，而且会成功。“五四”以后也好，延安文艺座谈会以后也好，解放以后也好，都充分证明：戏曲改革必须充分走群众路线。

第三，我们现在所拥有的经验，不能说已经登峰造极了，但比前代人已经好多了，集中了相当丰富的经验。我们有两种主要的历史经验，一个是资产阶级和无产阶级路线的斗争；这是两条道路的问题。这就是前面所谈到的彻底派与不彻底派。一个是依靠少数人还是依靠广大群众进行戏曲改革。这些重要的历史经验，我们现在可以总结了。我们曾经犯过教条主义的错误，粗暴地对待戏曲改革，不要传统或者轻视传统来搞现代剧目，对于现代剧目的创作，不根据历史条件与群众条件，采取粗暴的态度，表现为“左”的教条主义，我们在这方面得到了很多教训。另外，在戏曲改革中也有表现为右的错误，完全否定现代剧目，传统的东西一切皆好，戏曲就是表演古代的，不能表现现代，这是保守思想。这是两个片面的错误看法，我们现在有了全面的认识。过去曾经是走了两个片面，现在我们就有能力可以批判了，我们可以站在更高的基础上来看过去，因而，就比过去的人们聪明一些，全面一些了。这个经验教训是最宝贵的。现在我们都能注意克服这两种倾向了。有人担心将来，“马鞍形”会不会再来呢？所谓“马鞍形”就是认为现代剧目乃是急剧的上去，又急剧的下来的意思。我们对于这个问题，要总结一下怎么会犯“马鞍形”的错误？大概说来有四条：(1)在戏曲为政治服务这个问题上摇摆不定，认识不清，因而，为艺术而艺术，就会犯这个错误。(2)不走群众路线，只依靠少数人搞戏曲改革。(3)过去搞现代剧目，不大继承传统的戏曲形式，要另起炉灶。现在，对于戏曲本身的发展规律，比以前认识得更深刻了，懂得了要有新的内容，必须利用传统的形式，逐步地结合就会比较好，就会比较统一，相信今后可以会更好地统一起来，现在是粗暴的毛病比较少了。(4)戏曲的队伍比较健全了，特别是在政治上思想上、熟悉生活上、掌握现代剧目的表演技术上，比前几年有了更好的基础。

所以，我们不会重复过去的“马鞍形”。过去所犯的粗暴和保守的错误，主要是在领导的思想上。现在领导和广大艺人比较都能掌握住方针政策和方法了。今后要警惕重犯错误，时时刻刻记住历史的经验教训，那么，我们就会健康地前进。

四、现代剧目必须百花齐放、必须注意政治风格与艺术风格的结合

创造社会主义的民族的新戏曲，是要以现代剧目来带动戏改。传统剧目如果没有现代剧目的带动，虽也会改变，但要迟缓得多。另外，现代剧目虽是纲，但也必须十分重视传统剧目的继承。所以目前戏曲剧目必须包括两大部分，即两大类：一是现代剧目，一是传统剧目。就继承的关系上说，传统剧目是父辈，子辈是现代剧目，年纪轻、家底子不厚。但它代表艺术前进的方向，父辈要竭力赞成现代剧目，把所有的传统好东西教给子辈。子辈也不能一脚踢开父辈，不要传统。这样才能顺利地发展社会主义的民族的新戏曲。

对于现代剧目不能用一个模型来要求，要贯彻百花齐放的方针，要有多种多样的艺术风格，要有多种多样的艺术形式。沪剧、豫剧、湖南花鼓戏、楚剧、闽剧各有各的风格，大家可以相互观摩，相互吸收经验，但绝不能变成一个样子，如果是一个样子，那就没有出息了，就不丰富了。每个剧院、剧团要有自己的艺术风格。但艺术风格，不是自己主观想建立就能够建立的，而是要在长期的艺术实践中，经过群众的考验，通过不断地辛勤创造，才能建立起来的。剧院、剧团的风格，首先是政治风格——共产主义风格，然后才是艺术风格。人家搞大跃进，你搞小跃进、不跃进，演出来的戏，表现生活斗争不尖锐，爱憎不分明，政治立场和观点不清楚，革命的气魄不大，这就是没有政治风格。没有政治风格的艺术，哪怕是最好的艺术也是空虚的。我们要把政治风格和艺术风格统一起来，结合起来。在政治上是共产主义的风格，但由于演员不同，作家不同，剧目传统不同，可以有艺术上的个性。但是，个性是要建立在共同性的上面，只发展艺术上的个性，不发展共产主义的共性，舞台上是会反映出资产阶级的东西来的，个性要在共性的指导下建立、发展，个性要与共性结合。我们剧院、剧团的艺术风格，是要和我们时代的共产主义的政治风格相结合。现代剧目中可以有狂风暴雨式的，也可以有抒情式的，可以有文有武。有男的多一些，也有女的多一些，有生产多一些，有恋爱多一些，但是，所有的现代剧目都要表现出共产主义时代的共产主义风格。这种风格是大无畏精神，破除迷信，敢于创造的精神，是对于大是大非爱憎分明的精神，是对于未来充满着热爱的浪漫主义精神。不表现这种精神，哪怕是最好的艺术风格，人民群众也不爱看。豫剧《刘胡兰》很好，因为它表现了刘胡兰对敌人多么蔑视，把敌人当作臭虫，而对于革命又那么追求，那么强烈，为革命牺牲一切。北京某些剧团的演出，在艺术上看起来也很完整，很不过火，内心独白很多，但就是不能打动观众，不能激发观众的情感。这就是因为它首先不是表现时代的精神面貌，它的艺术风格不是服从于政治风格。

现代剧目要大、中、小型结合。中型、小型的戏、要大力地搞，这种戏鼓动群众的情绪比较及时，结合政治也比较及时，更容易普及，大戏往往是从中、小型的戏中发展来的。中、小

型戏的艺术形式，不一定都粗糙，有的可能细致；即使粗糙些，也可以慢慢加工。我们对现代剧目，一方面要求要宽，一方面也要在质量上不断提高。不能因为宽而草率、马虎。

五、用两条腿走路

所谓两条腿：一是现代剧目，另外一条就是传统剧目。这种提法是根据历史经验总结出来的。在一定的历史时期内，用两条腿走路，对于戏曲的发展和繁荣是有好处的。两条腿走路是发展戏曲艺术的问题，也是群众观点问题。历史经验告诉我们：凡是好的现代剧目，都是在充分地继承传统、尊重传统、运用传统的基础上加以丰富，加以选择，出现了的新的艺术形式。对于传统要采取积极的学习态度。传统不是可有可无的，而是必须继承，但是对于传统又要发展，不能墨守成规。我们对于传统的技巧、规律必须掌握。例如李少春同志演的杨白劳，就可以看出有传统，有技巧的好处。对传统技巧掌握得好的同志，演现代剧目就是比较容易成功的。因此对于传统剧目和技巧必须继续发掘、整理。对于老艺人身上的艺术要赶快抢救。好的传统剧目必须要上演。所有这些都是对于我们创造现代剧目的不可缺少的条件和基础。几年来提倡学习传统是正确的，我们对于两次剧目会议的估计，是贡献很大，成就很大。但也有缺点，主要的缺点，是对于现代剧提倡和支持得不够。我们不要以为现代剧目已经是天衣无缝了，而是还有很多缺点，要想改正这些缺点、除了深入生活，进一步改造思想外，还有一个重要问题，就是要好好地学习传统，继承传统和发展传统。

六、走群众路线

戏曲改革工作要有两个方面：一个方面，是要在党的领导下，发动戏曲专业团体和专业作家与广大艺人合作，发挥广大群众的积极性。另一方面，是要和广大劳动人民中业余的戏曲活动发生密切的关系，我们要辅导他们，并把他们的好剧本、好表演集中起来，并在这个基础上提高。现在我们愁剧本不多，但是如果依靠大家合作，发动业余作者，剧本就会很快地多起来。

戏曲改革是否彻底，现代剧是否能够繁荣发展，关键是在于走群众路线。我们要相信群众能够创造一切，能解决一切，我们不要把现代剧目的创造只限于专家，而是要发动群众，才能搞好现代剧目。

七、破除迷信，思想大跃进

现在农村中出现了共产主义的萌芽，出现了大协作，广大的妇女群众从狭小的家务劳动中解放出来参加社会劳动，在农村中，智力劳动与体力劳动也开始结合起来。将来，艺术家除了艺术劳动外，还要参加一定的工业劳动、农业劳动。我们在这个方面比起业余剧团来是落后的了。他们一方面从事生产劳动，一方面又能唱歌演戏。我们要补上生产劳动这

一课。但是他们也有不足之处，即缺少更高的智力劳动，这是旧社会留下来的。我们要把智力和体力结合起来，才能成为共产主义的艺术家。要结合这两者，就要打破对于艺术特殊性的迷信。我们承认特殊性，但不能迷信特殊性。我们可以考虑，将来会创造出来一套新的技术训练方法，即生产劳动和智力结合起来的基本训练方法，而我提这一点，是为了希望大家破除迷信，敢于打破一切陈规旧律。我们要对于已经取得的成绩，不能骄傲，不能迷信成就。过去，某些同志来京受到了表扬，回去就骄傲起来了。我说这样的人，他连第一个迷信也没有打破——迷信自己。现代剧目的水平是比过去高了，究竟高了多少，很难说；和时代相适应吗？还不能！希望同志们回去以后，一定要走群众路线，大胆尝试，用新的观点来提高艺术，创造与我们的时代相适的新戏曲。

八、具体措施

（一）要解决剧本创作问题，就要发动群众，专业的、业余的、广大的工农群众和其他各方面的力量。我们提倡：专业作者与业余作者合作；专业剧团与业余剧团合作；剧团与作者合作。这样可以使得新剧本及时上演，剧本质量会不断提高。

（二）专业戏曲工作者要深入工农群众，要深入实际斗争，深刻了解劳动人民的生活、思想、感情和要求，改造自己的思想。任何剧团都要剧场演出与广场演出并举；城市演出与下乡、下厂、下部队演出并举。在这个原则下，每年下乡、下厂、下部队演出的时间，不能少于三个月，有的剧团要达到七八个月以上，有的剧团可能全年在农村工厂演出。我们的剧场演出，要坚持社会主义经营的剧场演出，反对资本主义经营的剧场演出。我们的剧场艺术是在广大群众的普及基础上提高的。脱离群众，脱离普及，脱离政治的搞剧场艺术，就会陷入资本主义。

（三）正确继承优秀的传统艺术和表现技巧，要学习，要革新，要创造，要超过。但新创造的戏曲应该是民族的形式，民族的风格，要有共产主义的政治风格。

（四）明年要举行分地区的戏曲会演，要把现代剧目放在重要的地位上。

（五）在戏曲界要发动现代剧目的大跃进运动，希望大家搞竞赛，搞倡议书。各剧团应根据具体情况制定计划，采取措施，最好在八月底以前，把这方面的规划给我们。

我们要掀起一个现代剧目创作的大高潮，大跃进，我们要把社会主义的民族的新戏曲的面貌来一个大革新，开放出前人所未有的鲜艳的花朵，在思想上真正地充分地表现我们这个时代的人民的英雄气概，尽快地建设社会主义，然后过渡到建设共产主义。

引 1958 年第 15 期《戏剧报》

戏曲工作者应该为表现现代生活而努力

我国六亿人民正以史无前例的巨大规模和速度进行伟大的社会主义建设，一切文化艺术工作都在跃进再跃进，主动地积极地为社会主义建设服务。全国十六七万职业的戏曲工作者和广大的业余戏曲工作者，在党的领导下，也正以高涨的革命热情和干劲，编演现代剧目，整理优秀的传统剧目，配合当前任务，下乡下厂下部队和在剧场、广场、街头进行演出和宣传。现在几十万个业余剧团和很多专区、县的职业剧团演的大部分是现代剧目，以前大、中城市的戏曲剧团上演现代剧目少一些，但从今春起，现代剧目也显著地增多了。现代剧目的质量一般较过去为高，很多现代剧目及时反映了当前的生活斗争，运用和发展优秀的传统艺术，努力地以社会主义、共产主义思想教育观众，鼓舞他们的革命斗志和劳动热情，在思想性、艺术性和表演技巧上都达到了较高的水平。现代剧目已进一步表现出它的旺盛的生命力和战斗作用，受到广大观众的欢迎。

随着技术革命和文化革命普遍而深入地展开，进一步大力发展社会主义内容的新戏曲的客观需要和趋势看来是越来越明显了。伟大的时代需要在戏曲作品中得到反映，伟大社会主义、共产主义社会的建设者——具有敢想、敢说、敢作、敢为的共产主义风格的工农兵群众要成为文艺作品的主人公，也要在戏曲舞台占重要地位；戏曲拥有庞大的队伍和广大的观众，应该在宣传和贯彻总路线上起更大的作用；戏曲艺术在新的时代应该有新的发展，这就要大力发展社会主义内容的新戏曲。任何一种艺术形式都应当既能表现历史生活，又能够表现现代生活，否则它的发展就会受到很大的限制。运用传统的戏曲形式来表现现代人民的生活，会有一些矛盾和困难，需要克服。有些旧的程式需要突破，在开始的时候，内容和形式之间可能还不很和谐。经验证明，这是难免的，但也是完全可以逐步解决的。从这次现代剧目联合公演看来，有些剧种和剧目已经解决得很好，向来认为京剧是很难表现现代生活的，现在看来，这方面也可以作适当的努力。戏曲表现现代生活内容已经有了新的成就。表现现代生活是今后戏曲工作的发展方向。

我们大力发展现代剧目，但决不能轻视和排斥优秀的传统剧目。很多优秀传统剧目反映了历史上劳动人民的愿望，歌颂了他们优良的道德品质；并且具有丰富、完整的艺术表演技巧和技术。这都是人民所喜爱的，我们必须充分发挥它们的作用，使古为今用。几年来，发掘、整理、提高传统剧目是有很大成绩的，从最近现代剧目联合公演中看到了学习和继承传统对于发展现代剧目具有重大意义。轻视传统剧目是错误的，但对传统剧目不加发展革新也是错误的。

九年来的戏曲改革是有很多经验的。首先是在发展戏曲传统剧目上，大量剧目已经经

过了整理加工，其中有益的部分得到了发展，有害的部分被逐渐消除，使戏曲面貌为之一新，成绩很大。但在发展现代剧目方面却经过了一些曲折。在全国解放后的头几年，在历次运动的推动下，全国曾出现过上演现代剧目的高潮，但在发展过程中，由于没有及时地对现代剧目加以领导，使之巩固提高，而另外一方面由于轻视传统，排斥传统剧目，致使戏曲改革工作发生了粗暴现象，因而也影响了我国戏曲的发展。党及时地纠正了粗暴倾向，强调了发掘整理和上演优良传统剧目，学习传统的戏曲艺术和技巧，这是完全正确的，也给今天现代剧目的创造提供了有利的条件。但是，在相当长的时期内，对现代剧目强调不够，提倡不力，特别是有不少人对现代剧目要求过严，清规戒律很多，对新生事物泼冷水，伤害了创作与演出现代剧目的积极性，在戏曲改革工作中出现了保守倾向，这样就来了个现代剧目的低潮。现在在全国大跃进的形势的带动下又出现了上演现代剧目的新高潮。这次高潮与前次相比有显著的不同点。现在已经具备了发展社会主义新戏曲的更有利的条件，这就是：广大职业的和业余的戏曲工作者的革命热情空前高涨，他们的无限的创造力正在从迷信思想、神秘观点和陈规陋习的束缚中解放出来；在改变中国历史面貌的斗争中劳动人民的精神面貌正在发生前所未有的变化，他们越来越需要和欢迎现代剧目，对传统剧目也不断提出了新的要求；各级党政领导对戏曲工作抓得很紧，戏曲已成为推动社会主义建设，进行文化革命强大的武器。各级文化行政领导部门和剧团，对于继承传统和进行革新创造已经取得了丰富的经验，剧团的领导骨干也在加强和提高。过去是不完全具备这些有利条件的。目前总的形势是，不论从社会主义建设的需要，从观众的需要，从戏曲艺术本身的发展的需要来看，戏曲工作都必须来一个大跃进，在党的领导下，在总路线照耀下，大力发展社会主义的新戏曲，已经有了充分的可能。文化部最近召开了“戏曲表现现代生活座谈会”，明确了“在戏曲工作中大力贯彻执行总路线，以政治带动艺术，百花齐放、推陈出新；以现代剧目为纲，推动戏曲工作的全面大跃进，在大力发展现代剧目的同时，继续认真发掘和整理传统剧目，并排演新历史剧目；在充分发扬优秀传统艺术的基础上，创造社会主义的新戏曲，有力地为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务”的方针，提出了“鼓足干劲，破除迷信，苦战三年，争取在大多数剧种和剧团的上演剧目中，现代剧目的比例分别达到20%至50%。争取在三、五年内有大批的现代剧目具有高度的思想性、艺术性和表演技巧，成为优秀的保留剧目”的任务，这就十分及时地指出了戏曲工作在一定时期的奋斗目标，标志着戏曲工作走上了发展社会主义的新戏曲的新阶段。

实现以上的方针和任务，必须依靠各地党委的领导，坚持政治挂帅和群众路线的工作方法，继续进行戏曲工作中的两条道路和两种方法的斗争。目前必须首先同为艺术而艺术，为戏曲而戏曲，把戏曲神秘化、特殊化，厚古薄今，迷信陈规陋习等错误思想和甘居中游，不敢跃进的右倾保守思想，进行坚决的斗争；同时也要防止轻视和排斥优秀传统剧目的粗暴现象。必须两条腿走路，既要大力发展现代剧目，又要积极上演优秀的传统剧目，同

时，也必须区分主次先后，明确认识发展现代剧目是今后戏曲工作发展的主要方向。必须肯定成绩，鼓足干劲，破除迷信，充分发挥广大群众的无穷的创造力，而不是慢慢腾腾，冷冷清清地爬行。要在各地党委领导下，发动群众性的现代剧目创作运动，提倡专家与群众结合，个人与集体结合，专业与业余结合，剧团与观众、作者结合，大、中、小型剧目结合，并且要训练创作骨干，交流剧本和创作经验，使千百万个新剧本及时为几十万个剧团所演出，大批的现代剧目不断提高质量，使之具有高度的水平。专业戏曲工作者要深入工农兵群众和实际斗争，改造自己的思想。所有剧团都必须经常下乡下厂下部队巡回演出，在表演方面，提倡勤学苦练，尽快地掌握优秀的传统技术，并要敢于革新创造，开辟新路，超过前人。

让我们在党的领导下，在总路线光辉照耀下，充满信心和勇气，以百折不挠的革命干劲和钻劲，勇往直前，跃进再跃进，使社会主义新戏曲迅速壮大，更加繁荣！

引1958年8月7日《人民日报》社论

两条腿走路的问题*

周恩来

*这是周恩来同志邀约人大代表、政协委员中部分文艺界代表和委员及北京部分文艺界人士在中南海紫光阁举行的座谈会上的讲话。

两条腿走路，就是对立面的统一。这个问题毛主席在《矛盾论》中早已解决了。对立统一本身就是两条腿，既要有机地结合，也要有主导方面（也就是矛盾的主要方面）。这是我们的哲学思想，也是我们重要的工作方法。这本来是老问题了，但在实际工作中，我们一些同志常常强调这一方面，忘记那一方面，变成一条腿，而一条腿走路，难免就要跌跤。

在大跃进中，产生一些缺点，有些是可以避免的，有些是不可避免的。重要的是接受教训，继续跃进。

在文艺工作方面，一年来的成绩是主要的，是九个指头；缺点是次要的，是一个指头或不到一个指头。

文化艺术工作也要两腿走路。既要结合，又有主导。

一、既要鼓足干劲，又要心情舒畅。去年大跃进，这是可喜的现象，但是过分紧张，就不能心情舒畅了。写东西不能天天一个电话又一个电话去催，精神搞得太紧张了，写不出好东西来。好作品的产生，可以是偶然得之，但是这种偶然得之是建筑在长期的生活和修养基础上的，这也是偶然性与必然性的辩证统一。陈毅同志在参加宴会后写诗十章，说明心有所感，心情舒畅，写了好诗。我怎么不能偶然得之呢？没有长期修养也。我希望大家精

神松弛一下，就可能有好作品出现。当然，一定要鼓足干劲，但一定也要心情舒畅；鼓足干劲是主导的方面，但不要过分的紧张。在这个方面，文化部急了一些。这并不是给大家泄气，而是为了更好地跃进。戏剧、美术等作品，不一定都在十月一日前搞出来，十月底、年底搞出来也可以，只要是好作品。

二、既要力争完成，又要留有余地。工作任务的力争完成和留有余地要有机地结合起来。订任务的时候，不要订得太高、太紧，要留有余地，不要层层加码。订的指标要是高了，也可以低一些，退一步，若超额完成了，不是很好吗？主导方面是力争完成，留有余地是为了保证质量。任务订得低一些，超额完成，也很好，也不会浪费人力、物力、财力。精神食粮不能以数量作标准，所谓"卫星"，不能自封，要人家看了之后都说好，才能算是"卫星"。

三、既要有思想性，又要有艺术性。主导方面是思想性。不是不讲艺术性，思想性是通过艺术形式表现出来。否则还叫什么艺术品。现在好多东西(特别是地方戏)单纯要求思想性，不讲艺术性，实际上，思想并没有通，艺术上搞得比较粗糙，地方戏的特点也没有了，使人看了很难过。今后对于艺术性，一定要要求得严格一些。

四、既要是浪漫主义，又要现实主义，即革命的现实主义与革命的浪漫主义的结合。就是说，既要有理想，又要是现实的。没有理想的艺术作品，干巴巴的，和照像一样。况且照像也还要有艺术性。主导方面是理想，是浪漫主义。我们要提高我们的生活，使我们的生活更美，思想情操更崇高。现在的作品中，现实主义和浪漫主义都不够，尤其是浪漫主义更差一些。毛主席就说过话剧在舞台上和生活一样，没看头。我看话剧也要有浪漫主义。

五、既要学习马列主义，又要和实际相结合；既要学习政治，又要和生活实践相结合。我们学习马列主义，时刻不能与中国的具体实际情况相脱离。学习马列主义不要干巴巴地学，在我们的实际生活中，到处可以学到马列主义的真理。

六、既要有基本训练，又要有文艺修养。在业务上，首先要有基本训练，同时要有其他文艺修养。既要精通一行，又要有多方面修养，精通一行是主导方面，艺术家可贵的就是专一行。但演员的才能应该是多方面的，我们的演员很少全才。特别是年轻的演员，更要努力学习。文艺修养是多方面的，文学、音乐、美术等等，都需要懂一点。譬如搞戏剧的也可以学学绘画，做做诗。当然不能一律都要求如此。但艺术修养多一些，总是好的。

七、既要政治挂帅，又要讲物质福利。在生活上，主导方面是政治挂帅，否则不能成为新时代的艺术家，但同时要注意物质福利。对于工资、稿酬等问题，应该研究、总结。有些同志提出戏曲演员要减薪，减得和行政人员一样，这是不必要的。当然，过高的高薪也可以考虑。稿酬问题也是如此。对待成名作家，稿酬应与青年作家有所区别，稿酬应分成几等。因为其中还有个劳动保护精神。

八、既要重视劳动锻炼，又要保护身体健康。知识分子参加劳动锻炼，是好的，尽管某些艺术也有部分体力劳动，但与工农业生产劳动是不同的。劳动锻炼不要一般化，年老多病的可以不劳动。要因事制宜，按照各行各业的特点作具体的规定。譬如，芭蕾舞演员由

于参加不适当的体力劳动而不能跳芭蕾舞，这也是损失。在文学艺术劳动上，也要注意保护演员、作家的身体健康。作家、画家在生病时，演员嗓子不好或女演员来例假的时候，有权利不接受演唱、写作任务，可以顶上来，可以把意见一直提到国务院。要教育群众爱护演员身体健康，繁重的演出不要老是“再来一次”。京剧的乐队也不要放在台前的乐池里，以免演员唱起来很吃力，台下观众还听不到。这件事北京说通了，还要向外地剧团做说服工作。戏曲演出时要打字幕。这些事情，文化部要掌握起来，要负责保护文艺工作者的健康，可以发通知，下命令，改变这种情况。

九、既要敢想、敢说、敢做，又要有科学的分析和根据。客观的可能性要与主观的能动性结合起来。

十、既要有独特风格，又要能兼容并包(或叫丰富多彩)。独特风格是主导的。任何东西都有它的个性，譬如京剧，就有梅派、程派、麒派等区别。学人家的是为了丰富自己，没有独特风格的艺术就会消亡。

总之，要从思想到工作方法，学会两条腿走路，以便做好我们的工作，同心同德，群策群力，推动我们的文化艺术工作不断前进。

一九五九年五月三日

引《党和国家领导人论文艺》 文化艺术出版社 1982 年 9 月第一版

文化部关于抽调主要演员补充重点剧团问题的意见

(一九五九年七月二日)

各省、市、自治区文化局(厅)：

据了解今年有些省区为准备国庆献礼节目，从各地抽调大量优秀的戏曲演员集中在省属重点剧团加紧排练节目，争取进京演出，少数专区剧团也有同样做法。这样做，下边的剧团因主要演员被调走，业务大受影响(如系民间职业剧团还将大大影响剧团的生活)，当地群众也因长久看不到这些优秀演员的演出，很有意见。

我们认为从整个艺术事业的发展着想，省(市、区)应注意培养个别艺术水平较高的重点戏曲剧团在全省(市、区)起示范作用；为了使这类剧团的演员水平能比较整齐些，行当尽可能完全些，从下边抽调个别优秀演员以补充是可以的，需要的。但是艺术质量的提高需要长期努力；剧团艺术风格的形成，也要经过多年的实践，都不能急于求成。现在这样从下边调人过多，既造成上下关系紧张，在艺术上由于演员们缺乏长期合作的经验，整个戏的质量并不能很快提高，演员的特长和个人的艺术风格，更不能得到充分的发挥。建议各地文化局仔细研究这方面的问题。目前抽调下边演员过多的，请适当加以调整，送回一些；还在计划抽调的，务请全面加以考虑，不能因保证重点，抽垮许多剧团。特别不要为了国庆献礼一时的需要，大量抽调下边演员，造成各方面的紧张。

抄　报：中共中央宣传部

抄　送：中共各省、市、自治区委员会

文化部关于改进戏曲乐队的演奏位置避免妨碍观众听戏的通知

（一九五九年七月三十一日）

各省、市、自治区文化局（厅）：

近几年来，不少戏曲剧种的乐队提高了演奏水平，在表达角色感情烘托戏剧气氛，丰富戏曲音乐的表现力等方面作出了成绩。但是，许多大、中城市戏曲剧团的乐队多数放在舞台前面的“乐池”中演奏，有的人数很多，在配乐方面又没有认真地考虑中国戏曲演员唱法的特点，常常是许多乐器和演员的唱腔同奏一个曲调，乐队音响大大地盖过演员的唱腔，使观众不但不能欣赏演员的歌唱，而且根本听不清唱词，大大影响戏曲的效果。许多观众对此有意见。因此，我们建议：在戏曲中除了某些剧种乐队人数很少伴奏音量不大，几年来乐队放在乐池里已经形成传统，并且确实不妨碍观众听戏者，可以将乐队继续放在乐池里以外，其余应当争取把乐队搬到舞台上去。它们可以搬在舞台的一侧或者两侧（在有条件的剧场，可以用纱屏风遮住，以免影响观众看戏），同时注意解决乐队指挥（主要是打单皮的人员）的视线问题，使他尽可能看到全台，并使主要伴奏能听到演员的唱和白。

各地文化行政部门可把这个问题提到剧团全体演员和演奏人员中去讨论，同时广泛征求观众的意见。我们应当从观众的需要和便利、从戏曲的效果出发，并且分别剧种，照顾传统，来适当解决戏曲乐队的演奏位置问题。

抄　报：国务院、中共中央宣传部

抄　送：全国文联、中国戏剧家协会、中国音乐家协会、中国舞蹈研究会，军委总政、全国总工会，铁道部、煤炭工业部、地质部、林业部

北京市文化局关于本市民间职业剧团改为国家剧团的请示

（59）文办字第1271号

北京市人民委员会、中央文化部：

本市33个民间职业剧团（其中市属7个、区属26个），在经过整风、反右斗争和肃反、反坏运动以后，队伍已经比过去纯洁，党的领导力量也有所加强。在业务人员的配备上，今年我们已将北京市戏曲学校本届毕业生分别分配到梅剧团16人、荀剧团31人、尚剧团17人，大大充实了它们的演员的阵容，增加了演出剧目、提高了上座率，扭转了某些剧团不能自给自足的情况。根据今年1月至8月的统计，市属的7个民间职业剧团中，北京京剧团和北京曲艺团略有盈余，其他5个剧团除由国家投资购置了一部分戏箱外（产权归国

家所有，他们按期交纳折旧费)，目前一般都能自给自足。区属剧多数略有盈余、少数略有亏损的，现在靠过去积累或挪借弥补，国家未予补助。从演出工作上来说，这些剧团都已逐步纳入国家计划的轨道。但是，同国家剧院比较，这些民间职业剧团党的力量仍很薄弱，艺术水平的提高也比较慢。我们认为，根据国家整个形势的发展，立即着手将民间职业剧团有计划地、分期分批地改为国家剧团，有利于进一步加强党的领导，改进业务管理，提高它们的艺术水平，促进戏曲事业更大更好的发展，也便于今后对它们进行统一的调度和安排。过去北京京剧团、梅兰芳剧团等 11 个剧团，曾多次提出申请，要求改为国营，而且上海、天津等大城市的民间职业剧团大部分已改为国营，北京的行动，对它们不会有影响。我们拟在今年第四季度，首先将市属 7 个民间职业剧团(即北京京剧团、梅兰芳京剧团、尚小云京剧团、荀慧生京剧团、燕鸣京剧团、河北梆子剧团、北京曲艺团)和西城区所属的北京市京剧四团(吴素秋剧团)共 8 个戏曲团体改为国营，在今年年底以前完成各项准备工作，明年元旦正式宣布。为了照顾对全国的影响，不在报纸上宣传。

这 8 个剧团改为国营后，准备由新文艺工作者中动员一批政治上较强、作风正派的党员干部到各个剧团去，加强党的领导，建立政治指导员制度。艺术上仍可由市戏曲编导委员会及有关团体进行辅导，使其能更快地提高。但团内经济管理和分配制度暂时不变，原则上国家不予补贴，艺人的工资一般地暂维持现状。

在以上 8 个民间职业剧团改为国营以后，估计各区属剧团也会纷纷提出申请。关于这个问题，我们曾征求了各区的意见，各区认为改比不改好，但目前思想准备、组织准备不够，尚未准备好一批必要的可以派到各剧团去的干部。我们已建议各区积极准备干部力量，抽调政治上较强、作风正派的干部派入，逐步健全各区属剧团党的组织、加强党的领导，为准备改国营创造条件。然后由各区研究后提出方案，报市人委批准施行。对自动提出申请的剧团，暂时可婉言进行解释工作，鼓励他们在政治上、业务上积极提高，争取早日改为国营。

以上意见当否，请批示，并请转发本市各区、县人民委员会。

1959 年 11 月 9 日

中央批转文化部党组“关于坚决制止剧团‘挖角’行为和取缔所谓‘流动演员’个人流动办法的报告”

一九六〇年四月十二日

上海局，各省、市、自治区党委；中央各部、委、国家机关和人民团体各党组(党委)；解放军总政治部；人民日报、新华社、广播局；

中央同意文化部党组“关于坚决制止剧团‘挖角’行为和取缔所谓‘流动演员’个人流

动办法的请示报告”中所提出的意见和办法。现将这个报告发给你们，请参照执行。戏曲演员自由流动和剧团自由“挖角”的行为，政治影响极为恶劣，必须坚决取缔和制止。各地党委应重视这一问题。

附：

文化部党组关于坚决制止剧团“挖角”行为和取缔所谓“流动演员”个人流动办法向中央的请示报告

一九六〇年三月十九日

戏曲班社之间互相“挖角”，戏曲演员个人自由流动，都是旧社会资本主义经营方式所形成的一种恶劣作风和习惯，也是戏曲演员资产阶级个人名利思想发展的重要原因。它和社会主义、共产主义的思想和组织原则是绝不相容的。解放十年来，在党的领导下，各级文化部门曾对“挖角”行为进行过多次斗争，经过几次政治运动，特别在整风反右以后，“挖角”情况已大大减少。对戏曲演员个人流动问题各地也有所进步，有的已正式参加一个剧团进行演出。但因为我们对这类问题，解决得不够彻底，因此“挖角”现象和个人自由流动情况在去年又有发展。据各地反映，去年以来，某些省、专、县的剧团和文化行政部门随便“挖角”的现象又有滋长。他们派人到各地邀约演员时，违反社会主义组织原则和我部1958年5月28日向各地发出的“关于加强对流动演员的领导管理和制止‘挖角’行为的通知”中的处理原则，不通过当地文化主管部门和剧团的领导人，暗中同剧团的演员直接联系，或者通过演员的的亲友和同行以出高额月薪等错误办法挖走别的剧团的重要角色、教员和乐师。据不完全统计，去年向外地“挖角”的有江苏、新疆、江西、福建、内蒙古、吉林、辽宁、甘肃、青海、河北等十个地区的某些剧团和文化行政干部。被“挖”的有上海、吉林、青海、北京、山东、浙江、安徽、陕西、河北、辽宁、河南、湖南等十二个地区的某些剧团。湖南、湖北、河南、河北等省，省内的某些剧团也相互“挖角”。以上共涉及京剧、评剧、越剧、秦腔、豫剧、河北梆子、曲剧、祁剧等八个剧种，被“挖”者初步统计为五十八人，其中京剧演员占多数。有些“挖角”行为比较严重的京剧团，用七百元、八百元甚至一千二百元一月的高薪挖拉别的剧团的主要演员。有些剧团为了达到挖角的目的，除了用经济手段和优越的生活条件进行笼络以外，还宣扬了许多错误思想，鼓动演员违反组织纪律，不遵守政府命令。有的剧团负责人在“挖角”时，甚至不惜破坏政府关于户口管理的法令，向演员表示保证解决他的户口、粮食、食油等问题。个别专、市的负责人出面留人，大摆宴席，随意许愿，在群众中造成了很坏的影响。

据各地反映，“挖角”所造成的后果是严重的。被“挖”的演员并不安心工作，不愿意进行政治学习，稍不如意就想“跳团”，争取更高的薪金和更好的生活待遇。因此，不少剧团的演员受到影响，资本主义思想大为发展，有些演员暗自向外活动“跳团”，剧团无法巩固；有

的剧团主要演员被“挖”去以后，保留剧目被破坏，甚至于无法维持演出。由于人事调动和审查制度被破坏，“挖角”的剧团没有所“挖”演员的人事档案材料，有些坏分子便乘机混入剧团，得到掩护。近来“黄牛”（演员贩子）也恢复了活动。他们私下诱胁演员“跳团”，对剧团和演员起了严重的破坏和腐蚀作用。

演员个人自由流动，也是流弊很多，实质上是保存资本主义的自由市场，发展资产阶级个人主义思想。过去有些“流动演员”在订合同到剧团流动演出时，不但要钱多，而且提出许多明明不合理的条件，如不参加集体生活，不参加政治学习等。由于这些演员考虑完全从个人利益出发，挑三拣四，有时甚至脚踏两只船蒙混邀角剧团；争取高薪。文化行政部门和剧团领导如果对于这些抱有错误思想的演员不采取坚决教育改造的办法，反而违反组织原则，进行“挖角”活动，这样就不仅助长了这种错误思想的发展，更重要的是对剧团演员（特别是民间职业剧团的演员）起了引诱和腐蚀作用，使他们不安心工作，鼓励个人主义和自由主义，实质上是反对党对演员和戏剧事业的领导，反对社会主义改造，反对走社会主义戏剧的道路。

为了坚持社会主义组织原则，杜绝剧团挖角现象，并对流动演员进行社会主义改造，使他们都正式参加剧团演出工作，拟作如下规定：

一、各地文化局（厅）应即责成近年来犯有“挖角”错误的单位和个人，进行深入的检查，并在群众中进行公开的自我批评。对于错误严重的，应给予纪律处分。

二、从1959年起被“挖”走的演员，应该一律坚决动员他们回到原来的剧团去，如原剧团与“挖角”的剧团或双方的文化领导部门取得了一致的意见，也可以补办正式调动手续不回原剧团工作，但有关干部和演员本身的思想错误，仍须进行严格的公开检讨，以教育同志，肃清不良影响。对于在这一期间为了要自由流动和自行“跳团”而借故请假离职不归，并未办好离团手续，目前也没有参加别的剧团演出的演员，当地文化行政部门也应动员他们立即回团，但应进行必要的思想教育，同时适当解决他们的正当要求。

三、今后文化部门或剧团派人到外地邀约演员，一定要根据组织原则办事，必须取得当地文化行政部门和剧团领导人的同意后，才可以同演员联系，一律不准暗中“挖角”。当地文化行政部门也要以共产主义大协作的精神积极加以协助，如有可以调动或尚未分配工作的演员，应该尽量调给。今后如再有人违反组织原则仍用高薪和优厚的生活待遇等手段拉挖演员，剧团党员领导干部及有关的党员都应给予党纪处分；情节恶劣的应开除党籍，不能再迁就原宥。非党干部如犯同样错误，也应给以行政处分。

四、戏曲演员的个人自由流动演出，应予坚决取缔。各地文化部门应立即通知现在还在自由流动演出的演员，在一定时间内向所在地区的文化部门进行登记，当地文化部门应进行研究，根据工作需要和个人自愿相结合的原则，动员他们到本地剧团中去工作，或介绍他们到外地文化部门去分配工作。以后如有必要，主管文化行政部门可以采取协作办

法，有计划地组织一些演员到别的剧团短期合作演出；也可以根据实际需要和个人具体情况调动某些演员到别的剧团去工作。

以后凡是没有剧团的离团证或文化部门介绍信的演员，任何剧团都不得随便吸收他们参加工作，违反这一规定的，应给予处分。

五、为了更好地满足某些剧团在补充演员方面的正当需要，各戏曲学校和有条件的戏曲剧团今后都应大力加强培养新生力量的工作。

以上办法中央如同意，请批交各级党委和文化行政部门参照执行。

文化部关于深入宣传坚决贯彻中央关于“坚决制止剧团‘挖角’行为和取缔所谓‘流动演员’”指示的通知

（一九六〇年五月十八日）

各省、市、自治区文化局(厅)：

最近中央向省、市、自治区党委发出了“坚决制止剧团‘挖角’行为和取缔所谓‘流动演员’”指示和批转文化部党组“关于坚决制止剧团‘挖角’行为和取缔所谓‘流动演员’个人流动办法的请示报告”。中央的这个指示和文化部向中央的报告，对于戏剧工作坚持社会主义组织原则，杜绝剧团“挖角”现象，以及对流动演员进行社会主义改造，均有极重要意义。为此，望你局(厅)将中央的这个指示和文化部向中央的报告进行深入宣传，组织所属剧团、演员、干部讨论学习，对现在还在自由流动演出的演员进行教育，加强管理。各地文化主管部门和剧团应坚决贯彻执行中央指示，同时并应根据上述精神将各地剧团“挖角”问题进行认真检查，严肃处理。

抄　报：中共中央宣传部、国务院文教办公室

抄　送：中共各省、市、自治区委宣传部、文教部

现代题材戏曲的大跃进

——祝现代题材戏曲剧目观摩演出的胜利

齐燕铭

在首都举行的现代题材戏曲剧目观摩演出，正在举行公演。这次参加演出的六个剧种、十个剧目，在大跃进以来全国各地出现的许许多多优秀的现代题材剧目中，虽然只占很小一部分，但是从这里已经可以说明两年来戏曲在表演现代题材上也是个大跃进了。事实证明，以民族戏曲形式表现新的时代、新人物、新思想，不仅沪剧、评剧等剧种可以办得到，就是老的剧种如京剧以及这次没有参加观摩演出的昆曲等也办得到，而且可以演得很

好。两年来现代题材戏曲剧目演出的盛况，是民族戏曲革新的新形式，它是关系着民族戏曲命运的一件大事。

据有的演员说：近来观众喜欢看现代题材的剧目。她们说：我们演出传统剧目《天河配》，观众没有什么反映，演出《刘胡兰》之后连续不断接到工人的来信，表示感谢。这种例子很多。时代变了，人们的精神面貌也起了相应的变化，思想、感情也起了变化，因而群众对戏曲也提出了新的要求，这是很自然的事。这正说明三大改造、反右派斗争以来，我们的社会是起着如何巨大的变化。戏曲工作者如果看不到这一个伟大的历史时代的变化，就会迷失方向，就会成为一个被时代抛弃的落伍者。

我们的历史正处在社会主义建设事业飞跃发展的时代。两年连续大跃进，更增加了我国人民迅速改变"一穷二白"面貌的信心。总路线、大跃进、人民公社三面红旗招展，技术革新、技术革命热火朝天，这是当前人民生活中的主要内容。戏曲艺术不仅应当反映这种飞跃前进中的丰功伟绩，反映伟大时代中人民的新精神面貌，而且更应当以人民喜闻乐见的形式去感染和鼓动人们，从而推动时代的跃进。当然，戏曲应当写的现代题材也不限于当前的大跃进。中国革命自从以无产阶级为领导的人民民主革命开始以来，一切革命斗争无往不胜地表现着只有依靠无产阶级政党——中国共产党，只有按照毛泽东思想的原则——马克思列宁主义理论与中国革命实践相结合的原则，才能取得彻底的胜利。历史的回顾，更肯定了今天，指出了明天。因此以现代题材写戏曲，应当既歌颂大跃进，也回忆革命史。如这一次演出的《冬去春来》、《张士珍》、《为了六十一个阶级兄弟》等都是从不同的角度表现了我国人民的冲天干劲和崇高的共产主义风格，表现了劳动人民在建设社会主义事业中的优秀品质和社会主义制度下人与人之间崭新的关系；《星星之火》、《八女颂》、《金沙江畔》、《四川白毛女》、《白云红旗》、《程红梅》等描写了我国各族人民在不同历史时期的革命斗争；《巴林怒火》描写的是五十年前蒙族人民反对奴隶主的斗争故事。这些剧目在各地演出都曾受到广大观众的烈喜爱，对于提高人民政治觉悟，增强建设社会主义的信心，起到了应有的作用。

这样成绩的取得是不容易的。从这几个剧团的经验看来，成绩所获得是和在党的领导下政治挂帅分不开的，是和坚决贯彻党的"百花齐放、推陈出新"的方针分不开的，是和戏曲工作者上山下乡、劳动锻炼、改造思想分不开的，是和群众路线的工作方法分不开的（他们有的把在党委领导下，进行编剧、导演、演员和观众的协作称为"五结合"），也是和戏曲工作者勤学苦练、认真学习、批判继承戏曲艺术传统经验，同时也敢于大胆革新创造分不开的。——这一个经验总结也给今后戏曲革新提供了方法。

在提出大力发展现代剧目以后，有人担心：戏曲艺术的传统是否从此要抛弃了？今后传统剧目恐怕也就逐渐走向灭亡了？

恰恰相反，戏曲艺术的传统，正是由于有现代剧目的演出，才有可能得到更大的发展。

为什么呢？因为不论任何剧种的革新，它只能在它原有的基础之上进行。完全丢开传统也无所谓革新，从这次演出的现代剧目可以告诉我们，每个剧种在表现新的时代、新的生活的时候，必然在创作方法上、表演技术上、音乐上、舞台美术上有所革新，当然也还有的地方革得不够好，但是非革不可。否则无法表现新内容。同时，虽然有了革新，却还都继承着各个剧种传统的特点（当然，事实上也有继承得好的，也有不够好的）。《四川白毛女》何长秀的唱腔不完全同于旧剧中的旦角，能说不是京剧吗？《八女颂》中的胡秀芝，在评剧唱腔基础上大有发展，能说不是评剧吗？《冬去春来》中的老奶奶唱得不像佘太君，能说不是豫剧吗？认为对传统一点不能改动叫做保守，离开剧种特点任意乱改叫做粗暴。保守了群众不爱看不喜欢听，粗暴地违反群众中大多数爱好者的习惯，都叫做脱离群众，都是不对的。同时也应当认识，我国各个剧种产生年代虽有先后不同，多者几百年，少者也有几十年，在这样长的历史发展过程中，经过劳动人民的创作，无论在剧作方面、表演方面、音乐美术方面，都累积了不少可宝贵的经验。这些经验值得我们吸收。目前在发掘整理、批判继承优秀的戏曲传统遗产方面的工作也还是做得很不够的，今后必须努力。因此，戏曲艺术传统，在现代剧目的演出中经过批判继承加以革新，只会使它更加丰富，更加发扬光大，从革新中获得新的生命，而不会有“广陵散从今绝矣”的结果。相反的，如果传统永久保持原状不动，长此以往，离开时代愈远，倒是肯定会走向灭亡的。

至于传统剧目。据说我国各个剧种共有五万多个传统剧目，这是我国民族文学艺术宝库中可贵的遗产。它绝大部分产生于封建时代，因之不可避免地带着封建思想的糟粕。但是由于其中多数是劳动人民的创作，不少剧目反映着人民的斗争生活和意志，表现着人民的智慧和勇敢，因之也一直流传下来为人们所喜闻乐见。说今天青年们不喜欢看传统剧目，那是因为人们思想觉悟提高而传统剧目改编、整理工作赶不上去的原故，同时演出剧目不多，演来演去总是那几出戏？也是一个原故。譬如昆曲《十五贯》、川剧《芙奴传》何尝不是大受群众欢迎的好戏？只是这方面改编、整理工作做得太少了。还有一种戏，如川剧《秋江》、京剧改编后的《三岔口》、《泗州城》也不一定有多少进步的内容，只是有的由于剧本写得生动活泼，有的通过演员的技艺表演，使观众心情愉快，忘去疲劳，像这类剧目也应当整理上演。总之，目前传统剧目不是太多，而是太少了，是改编整理的工作大不能满足观众的需要的问题。这一方面，今后必须积极努力去做。有一些老艺人懂的传统剧目很多，本身又有精美的表演技能，我认为他们可以完全不再去演现代剧目，而应该集中精力，有领导地去进行对传统剧目的改编和整理工作，专门负责演出经过改编整理过的传统剧目。这是合理的分工，使他们从这一方面贡献他们的力量。此外，以马克思主义历史观点编写历史剧的工作，也应当大力提倡。

我们要大力发展现代剧目，积极地改编、整理和上演传统剧目，多多提倡编写和演出新观点的历史剧，使我们戏曲事业从各方面更加繁荣。

新生的事物在成长中总不免有缺点。以目前演出的现代题材的剧目而论，总的说成绩很大，至于从每个剧的剧本创作、表演技术、音乐、舞台美术看来，也还有许多缺点和可以研讨的问题。但是总的一句话，应当鼓励大胆尝试。打破了思想迷信，然后才有可能改进提高。在这里，特别希望有文学修养的新老文艺作家能够分出一部分的时间，协助民族戏曲创作新剧本和改编传统剧本的工作，并吸收外国文学经验，提高剧本的文学水平。

大力发展现代题材的剧目的结果，将要带动整个戏曲事业的大革新、大发展，因此，我们应当为这一次现代题材剧目观摩演出的成功而高兴。

引 1960 年 5 月 7 日《北京日报》

戏曲必须不断革新

我国正处于社会主义飞跃前进的时代，伟大的现实生活给文学艺术的创作提供了无比丰富的创作源泉。作为文学艺术中最为人民群众喜闻乐见并且能联系广大人民的宣传武器之一的戏曲艺术，应当热情地、及时地反映这个伟大的时代，以共产主义思想教育和鼓舞人民，更好地推动历史前进。从 1958 年大跃进以来，戏曲艺术工作者在党的领导下，大搞现代题材剧目，创造性地运用着和革新着优秀的戏曲传统艺术，取得了极大的成就。全国几乎每个戏曲剧种都在上演着现代剧目，出现了戏曲艺术表现现代生活的热潮，显示着我国的戏曲革新有了进一步的发展。

最近，文化部在北京结合巡回演出集中了六个剧种、十个剧团举行了“现代题材戏曲剧目观摩演出”。在这个演出中虽然只有少数剧种、剧团和剧目参加，但可以明显地看出，戏曲表现现代生活，无论在思想上和艺术上，较之 1958 年都有了显著的进步和提高。这样就使戏曲艺术在为工农兵服务上发挥了更大的作用。艺术由于表现现代生活而促进它必须进行一系列的革新和创造，同时在革新、创造的过程中，对于提高戏曲工作者政治水平、思想水平也收到了显著的效果。

我国戏曲艺术在贯彻党的“百花齐放，推陈出新”的方针下，一方面积极地进行对传统剧目的改革，这一方面已经获得显著的成绩，那种宣传迷信、淫秽、凶杀以及侮辱劳动人民的恶劣形象，已经从舞台上清除了；另一方面从全国解放前到解放以后，许多剧种都上演了不少经过整理、改编的优秀传统剧目和新编的历史剧，同时也编写和上演了不少现代题材的剧目，表现了新的时代和新的人物，表现了群众的斗争和劳动，受到了广大观众的热烈欢迎。但是，几年以来，戏曲界对于表现现代题材的问题也还持有不同的态度：大多数人的态度是积极的也是有信心的，对运用传统戏曲形式表现现代生活作出了不少的成绩，而且有了一些新的创造，这是主流；但也有一部分人只强调传统戏曲形式表现现代生活有困难的一面，没有想更多的方法去克服，或者认为演现代题材剧目是临时配合政治任务，演

过去就算了，在艺术上究竟比不上传统剧目，总之对于编演现代剧目还表现信心不足；也还有少数人认为传统戏曲形式只能原封不动不能革新，只能表现历史故事不能够表现现代生活，他们虽然也不反对戏曲革新，但他们的所谓革新充其量也不过是“旧瓶装新酒”罢了。

两年以来现代剧目发展的事实，对这些问题已经作了答复。我国戏曲的各个剧种几乎都能够表现现代生活，而且可以表现得很好。对于戏曲的优秀传统必须继承，而且还要在新的思想基础上根据表现现代生活的需要大胆地加以革新，这样，对于传统艺术形式不但不会有什么损害，反而使它更加丰富。

关于如何对待遗产的问题，毛泽东同志告诉我们：对待民族的优秀文化遗产，决不是生吞活剥，硬搬、模仿，而是要批判地继承，目的是为了革新、创造。只有这样才能真正做到戏曲艺术的“推陈出新”。对待戏曲艺术遗产，我们一方面要注意保存和整理一切优秀的剧目，保持传统戏曲形式的民族风格和特点，防止抛弃遗产，割断传统等等粗暴态度；另一方面我们更要反对对传统不敢革新、墨守成规、故步自封的保守思想。保守思想是当前戏曲艺术前进道路上的主要阻力。我们应该正确地对待戏曲遗产，用批判的态度对待遗产，既要认真学习，又要大胆革新、创造，同时还应该向国内外一切优秀的艺术学习，以不断革命的精神，使戏曲艺术更适合于表现现代生活的需要，更为广大群众所欢迎。

在党的领导下坚持政治持帅，是两年来戏曲表现现代生活获得巨大成绩的首要原因，广大戏曲艺术工作者以饱满的政治热情，运用戏曲艺术形式，及时地反映时代生活和人民的精神面貌，使戏曲艺术密切为工农兵、为社会主义服务。在创作过程中，从编写剧本到舞台演出都是紧密地依靠了党的领导，走群众路线，充分发挥群众智慧，运用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的艺术方法，去表现英雄人物的乐观主义和革命理想主义精神。在表演上，由于演员们在党的教育下政治思想水平不断提高，加以刻苦钻研，努力革新，在舞台上塑造了有共产主义道德品质的英雄人物的形象，提高了戏曲的政治思想和艺术风格。

现在，戏曲表现现代生活已经获得了显著进步，前途无限广阔、光明。这就要求全国戏曲艺术工作者，必须继续鼓足干劲，深入群众，学习马克思列宁主义，学习毛泽东同志的著作，继续改造和提高自己的思想，丰富文化知识，提高文艺修养，提高技巧，永远做新生事物的歌颂者和促进派，成为戏曲战线上的又红又专的战士。

我们在提倡现代剧目的时候，决不要忽视继续整理传统剧目的工作。我们应该坚持在为工农兵服务的共同方向下，作到戏曲题材、风格的多样化。应该大力提倡艺术上的自由竞赛，贯彻“百花齐放”的方针。这次参加观摩演出的京剧、沪剧、豫剧、评剧、庐剧、曲剧以及全国各个剧种，都各有不同的艺术特点和风格。每个剧种都各有自己的发展途径。这里，各级文化主管部门和戏曲工作者必须特别注意：人民群众的爱好是多方面的。传统剧目正

随着时代的进步而不断革新，它们获得广大观众喜爱。现代剧目的上演，必将进一步推动传统剧目的革新。为了丰富人民的文化生活，我们要大力发展现代题材剧目，同时积极改编、整理和上演优秀的传统剧目，还要提倡以历史唯物主义观点创作新的历史剧目，三者并举。各剧种、剧团可以根据自己的条件和特点，妥善安排，以满足广大人民群众多种多样的欣赏需要。这样才能正确地贯彻党的“百花齐放，推陈出新”的方针，更好地适应社会主义建设的继续跃进的形势，更好地推动戏曲事业不断革新。我们相信，在党的领导下，经过全体戏曲作作者的共同努力，我们一定能够创造出更多更好的社会主义的新戏曲，在舞台艺术上作出新的贡献。

1960年5月15日《人民日报》社论

文化部关于普遍采用打字幕的通知

（1961年5月11日）

近年来各地戏曲剧团为了帮助观众了解剧情，明了唱词，在演出时大都采用幻灯字幕的方法，受到群众的普遍欢迎。但据了解，还有些剧团没有使用或没有经常使用这个办法，有的剧团在演新编剧目和大型剧目时使用，在演传统剧目和折子戏时就不使用，或是在外地巡回演出时使用，在本地演出时不使用。也有少数剧团对于幻灯字幕的工作做得还不够严肃认真，例如有些放映字幕的光线不清楚，唱词与所映字幕往往不一致，任意书写未通行的简体字，或者字迹潦草模糊，令人不解等。为了更进一步提高幻灯字幕的工作质量，我们提出以下几点建议，请转知戏曲剧团和演出戏曲的剧场参照执行：

一、戏曲剧团在演出（包括巡回演出）时，无论新编的和传统的剧目，大型剧目和折子戏，都应尽量使用幻灯放映字幕的办法，已经使用幻灯字幕的剧团，应经常研究、改进和提高放映的技术。

二、剧团在巡回演出到方言隔阂的地方时，除放映唱词外，尽可能把说白或重要说白也能打映出来。为了帮助观众了解剧团声腔。在打映唱词时，最好在唱词前注明所唱的词牌、腔板的名称。

三、字幕一律用正楷写，并加标点符号。不要写没有经过文字改革委员会统一公布的简体字。

四、幻灯字幕的放映工作，要由固定的人员来担任，并责成他们熟悉戏曲业务，了解每个戏的剧情和唱词，做到放映字幕与唱词完全一致。

五、各地供戏曲剧团演出的剧场，应在舞台口两边建设小块白幕布，位置高低适当，使观众都看得清楚。

引《戏剧工作文献资料汇编》

文化部关于剧院(团)工作条例(修改草案)

(一九六一年八月十四日)

为了加强剧院建设,以促进戏剧艺术的进一步发展和提高,特制定本条例。这个条例适用于省、自治区、直辖市以上直属剧院(团),对专区、县剧团只供参考之用。

(一)剧院(团)的方针、任务

一、剧院(团)必须贯彻执行党的建设社会主义的总路线和文艺为工农兵服务,百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针。剧院(团)的任务,是运用戏剧艺术,通过舞台演出,对人民进行爱国主义的教育,鼓舞人民群众的劳动热情和革命热情,培养人民高尚的道德品质,帮助人民认识生活,认识历史,提高人民的艺术欣赏水平,满足人民文化娱乐的需要,丰富人民的精神生活。

二、剧院(团)必须努力创作、演出和积累为人民群众喜闻乐见的思想质量、艺术质量较高的优秀剧目;有计划地培养优秀的和杰出的剧作家、作曲家、导演、指挥、演奏员和舞台美术人才;建立有利于艺术生产的各种制度,定期地认真总结艺术创造的经验,不断提高创作和演出的水平。

三、剧院(团)应在可能的条件下,对群众业余的戏剧活动,担负一定的辅导责任。

(二)剧　　目

一、优秀剧目,是一个剧种、剧团艺术发展的基础,也是衡量一个国家的戏剧文化水平的重要标志。因此,剧院(团)必须十分重视上演剧目的思想质量和艺术质量的不断提高。

二、剧院(团)的上演剧目应当丰富多彩,力求题材、体裁、形式和风格上的多样化。

以我国社会主义现实生活和革命斗争历史为题材的剧目,对于提高人民的社会主义、共产主义思想觉悟,有着重大的作用,应当十分重视,并努力提高它的创作水平和演出水平。在戏曲方面有不少剧种存在着极其丰富的优秀的传统剧目,这是我国宝贵的文化遗产,是人民文化生活中不可缺少的一个部分,对创造社会主义新戏剧有着重要的借鉴作用,应当同样重视。各类戏曲剧院(团)应当组织专门的力量,对本剧种中的传统剧目(包括传统表演技巧),积极进行挖掘,经过整理,然后上演。用历史唯物主义观点创作的,以历史故事和民间传说为题材剧目,可以鼓舞人民群众的爱国精神、革命精神和丰富历史知识,不仅戏曲应当继续重视这类剧目,话剧、歌剧、舞剧也应当创作和演出这类剧目。此外,话剧、歌剧和舞剧院还要上演一些外国的优秀的现代剧目和古典名剧。

在体裁、形式上，也要力求多样，有正剧，也有喜剧、悲剧，有大型剧目，也有中、小型剧目。同时鼓励各种不同风格的剧本。

各个剧院(团)可以按照本身的基本任务，以及剧种的特点和主要艺术人员的擅长，规定以上演某类剧目为主。文化行政部门不要给剧院(团)硬性规定上演某种剧目的比例。

三、剧院(团)选择上演剧目，一方面要考虑到剧目对群众的教育作用，另一方面也要考虑于群众对文化生活多方面的需要。只要内容在政治上无害，不是宣扬野蛮恐怖、色情猥亵行为，有碍人民身心健康，而在艺术上具有特点、为群众所喜爱的剧目，都可以上演。

四、积累保留剧目和建立剧目轮换上演制度，对于提高质量，积蓄经验，培养人才，安排劳逸都十分有利。因此，剧院(团)在一般情况下，应当经常上演保留剧目；同时剧院(团)每年应订出计划，安排力量，创作新剧目，挖掘、整理、改编传统剧目或移植其它剧种优秀剧目，以扩大上演剧目的来源。对于新创作新排演的基础较好的剧目，应当经过不断锤炼，使它成为新的保留剧目，对于原有的保留剧目也应当继续加工，使它更加完美。剧院(团)应当把以上这些工作做为长远建设的任务，加以重视。

五、剧院(团)为了配合政治运动，可以临时编写和上演及时反映这个运动的短小剧本或采取其他方式进行宣传，但不要因此随便打乱既定的剧目上演计划。

(三)合理安排戏剧创作力量

一、为了扩大剧本来源，剧院(团)一方而要和院(团)外的专业和业余作家建立经常联系，请他们为剧院(团)写作和改编剧本；另一方面，应当有自己固定的创作人员，并注意培养新的创作人才，逐步地建立起比较健全的剧作组，充实创作队伍。

二、剧院(团)应当根据演出的需要，并且根据剧作者的特点和水平以及他们本人的意见，适当地安排他们的编写计划。应当允许剧作者在选择剧本题材、形式、体裁等方面有广泛的自由，充分发挥他们的创作才能和个性。剧院(团)可以向他们提供适合编写的题材线索，但是不要勉强他们写人们所不熟悉的不能胜任的东西。

剧院(团)在安排剧本创作计划和整理、改编计划时，不要把任务定得过死、过急。创作反映革命历史斗争和现实斗争的剧本，尤其需要较多的准备，要给剧作者以充裕的学习政策、熟悉生活、收集资料，和酝酿、写作的时间；创作历史剧和整理、改编传统剧目，也要使他们有充裕的时间去研究历史资料和阅读有关文献。

三、在发现剧本有缺点、错误时，剧院(团)领导要善于区分政治问题、思想问题和艺术问题的不同性质和缺点、错误的程度。除了剧本有明显的政治性错误，须让作者修改之外，一般思想上和艺术上的缺点，在向作者指出之后，应让作者自己考虑是否修改，并允许作者保留自己的看法，在演出中接受群众的考验，不必勉强作者立即修改。剧本上演后，剧院

(团)应当帮助作者认真搜集各方面观众的意见,加以综合研究,以供进一步的加工或修改时的参考。不要在演出过程中随时任意改动剧本的情节或台词,以保证剧本的相对稳定性。

四、提高剧本质量的根本关键在于提高剧作者、作曲者的思想水平和艺术水平。因此,剧院(团)必须对剧作者、作曲者的提高做出全面的、长远的安排。如组织他们有重点地学习马克思列宁主义和毛泽东著作,学习党的政策;根据他们的条件和创作上的需要,尽可能给予阅读文件、听报告和参加对创作有帮助的各种会议和各种社会活动的机会;通过多种方式帮助剧作者、作曲者同群众建立密切联系,特别是对青年作者,更要让他们较长期地到群众中去生活,适当地参加劳动锻炼或基层工作,同工农兵交朋友,以取得丰富的创作源泉;提倡刻苦钻研的精神,鼓励剧作者、作曲者认真读书、看戏、欣赏各类艺术作品,同有经验的文学家以及导演、演员等交往,从多方面去丰富文艺修养和提高写作技巧。剧院(团)应当每年给予剧作者、作曲者一定的时间,总结创作经验,进行业务进修。

五、应当充分发挥专业作家的作用。在创作方式上,应以个人创作为主,集体创作也必须以个人的钻研和努力为基础。剧院(团)应当容许作者根据自愿选择创作方式。

有条件的导演、演员以及其他艺术人员,也可以根据可能适当从事编写剧本,但是不能要求人人参加,更不要占用他们太多的时间,以免妨碍他们本身的业务。

在整理、改编传统剧目时,剧作者必须同老艺人和主要演员合作,尊重他们的意见。

(四)提高舞台艺术质量

一、戏剧演出是体现剧本主题思想、塑造舞台艺术形象的重要的过程,剧本必须通过演出才能充分发挥它的作用。剧院(团)应当不断提高舞台艺术的质量,进行舞台的革新,努力创造舞台演出的独特同风格。

二、剧院(团)必须充分发挥所有艺术人员的积极性和创造性,根据他们的条件和特点,在艺术上对他们提出严格的要求,并通过演出总结、年终工作总结等活动,采取适当方式进行业务评比,以鼓励艺术人员在艺术创造上的贡献,不断激发他们的业务进取心。

导演是舞台艺术创造的组织者,对于一个剧 本的排练和演出应当有统一的艺术构思;同时在排练、演出过程中还必须加强同剧作者、作曲者、演员和其他艺术人员的合作,相互尊重,相互学习,特别要充分发挥演员的创造精神,(戏曲导演应当更多地向老艺人和主要演员学习),以便使整个演出能够鲜明地表现剧本的主题,达到艺术上的完整和和谐,并且具有鲜明的特色。

演员应当以精湛的艺术技巧和丰富的表现能力创造真实的、深刻的、生动的舞台艺术形象。乐队演奏人员和舞台美术人员同样应当积极提高自已的水平,协助导演和演员完成

整个舞台艺术创造的任务。

三、剧院(团)必须根据剧种的特点和本身的条件,在继承民族传统的基础上,努力进行舞台艺术的革新,在保持剧种的风格、特点的前提下,学习别人的所长;既反对墨守陈规、故步自封,也反对抹杀自己特点的生搬硬套。

剧院(团)每年可以选择一两个剧目,在导演、表演、音乐、舞台美术等方面进行革新的实验,丰富、提高自己的表现能力。

在艺术革新、艺术创造过程中,难免发生某些缺点,只要基本方向是正确的,有关艺术技巧、风格、形式等方面的问题,都应该通过充分的自由讨论和不断的艺术实践逐步改进,领导上不采用行政命令方式加以干涉。

四、剧院(团)必须采取具体措施,鼓励导演、演员和其他艺术人员发展个人的独创性;重视老艺人和名艺术家的艺术创造经验;支持各种优秀的流派,并且根据自愿原则,有计划地组织条件合适、有一定基础的艺术人员继承这些流派,学习这些经验,使各种流派在自由竞赛中都能得到发展和提高。

五、必须根据精简节约的原则订定剧院(团)人员的合理编制,充实和加强某些薄弱部门,力求行当齐全、配搭整齐;不要随便打乱建制和调动艺术人员,使各类艺术家的合作人员(例如戏曲演员的主要琴师、鼓师,武戏演员的对手,歌剧演员、独唱家的民间乐器或钢琴的伴奏人员,等等)能够保持长时间的合作关系,以保证舞台艺术创造的完整性和艺术质量的稳定性。

(五)建立正常的艺术生产程序,加强艺术总结工作

一、剧本是导演、演员等赖以进行再创造的基础。因此,一个剧本应当在当时认为已经达到基本可用的程度以后,才可以进行排练。如果没有特别紧急的政治任务,不要采取边写、边改、边排的突击方法。

二、在排练前,应当给导演、演员以及其他艺术人员以比较充裕的准备时间。一个戏的排练时间的长短,要根据剧本和导演、演员以及其他艺术人员的不同情况而定,不能不顾质量、片面强调排戏时间越短越好,当然,也不能无故拖长排练时间。

三、剧院(团)应当根据各类艺术人员的工作特点,适当地、灵活地安排他们的工作、学习等方面的时间,不要搬用行政机关一律定时上班下班的制度。艺术人员进行艺术创造的活动方式需要一定的个人思考、酝酿的时间,除排戏和必要的组织生活以外,不要过多强调集体行动。

四、艺术总结,是积累艺术创造经验、提高戏剧艺术质量的重要办法,必须坚持实行。剧院(团)对于重点剧目和其它重大的艺术问题,应该定期作出全面的或专题的总结。主要

艺术人员个人的艺术创造经验，也要帮助他们加以总结。为此，必须加强场记、剧务、乐务等方面的工作，并注意艺术资料的积累。

（六）提高艺术人员的水平，培养杰出人才

一、剧院（团）应当根据导演、演员、演奏员以及其他艺术人员的不同情况，有计划地帮助他们在政治、思想、业务、文化等方面进行比较系统的进修，鼓励勤学苦练、努力钻研，以不断提高他们的政治思想水平和业务水平。

二、对于艺术人员的政治学习，应当要有计划地进行。在内容上，除了学习党和国家的重要政策、了解当前形势外，还应当有重点地学习马克思列宁主义和毛泽东著作。学习方式，根据剧院（团）的工作特点，应当灵活、多样，可以通过自修方式进行学习，也可以选择一定的时间进行集中的学习。

三、按照各类的艺术人员的特点，分别采取参加生产劳动、下乡下厂下部队演出或参观访问、辅导群众业余戏剧活动等方式，了解工农兵群众的生活和思想感情，向工农兵学习。提倡艺术人员同工农兵群众建立和保持经常的联系。

一般艺术人员应当根据不同情况采取不同方式，每年参加一定生产劳动（最多不超过一个月）。劳动时，特别要注意保护表演人员的声带、关节和形体。老艺人、著名的演员，技术性特别强的表演人员和体弱多病的艺术人员可以少参加或者不参加。

四、必须采取有效措施，保证各类艺术人员能经常地进行业务进修，钻研艺术技巧。提倡认真读书，欣赏音乐、美术和文学作品，提高各方面的艺术修养；经常组织艺术人员观摩各种演出，同院外艺术家交流经验；鼓励导演、演员相互之间，导演、演员和剧作家、文学家、历史学家、诗人、音乐家、美术家、批评家之间的相互交往，相互学习。

技术锻炼是每个表演人员的经常课业，剧院（团）应该在时间和练功条件方面给予必要的保证，使他们能够不间断地坚持进行。对青年演员的技术学习还应实行定期考核制度。

五、剧院（团）应当重视艺术人员的文化（重点是语文修养和历史知识）学习，在戏曲剧院（团）中要尽可能设置专职文化教员，以保证文化学习的经常化。各剧院（团）可以根据具体情况订出计划，明确努力目标，使青壮年艺术人员在今后三五年内，分别达到预期的文化水平。

六、必须保证各类艺术人员每天有一定的时间用于个人的进修。主要演员、导演等艺术骨干，最好每年能有一二个月的时间分批地轮换离职进修或者深入生活。

剧院（团）对于主要演员，应该分别根据他们的建康情况、业务特点，帮助他们定出每年的演出、业务进修、政治和文化学习及参加劳动（或参观访问、体验生活）的计划。

七、对各类艺术人员的培养，既要做到普遍提高，又要有重点地培养杰出人才。剧院（团）必须把培养杰出人才，当作自己的重要任务，坚决反对平均主义思想。每个剧院（团）都应当有具代表性的、为群众所公认和爱戴的优秀演员和其他艺术家，这样才能表现出剧院（团）的风格，并带动整个剧院（团）艺术水平的提高。

对具有特殊才能的青年演员及其他的艺术人员，应当请最有经验、最有修养的老艺人和名演员名艺术家进行个别教学、加意栽培，使他们能够成为出类拔萃的艺术人才。

（七）切实做好劳逸安排

一、剧院（团）必须认真做好劳逸安排，保证艺术人员的健康，务求做到既能充分发挥干劲，又留有余地，使剧院（团）的艺术生产和艺术人员的工作、学习、生活都比较正常地有节奏地进行。

二、剧院（团）在制定全年剧场演出和下乡、下厂、下部队演出的场次计划时，应当把艺术人员的学习进修、休息时间和剧院（团）的临时任务等作统一的考虑和全面的安排，并应留有余地。不同剧种之间的演出场次应有不同的规定：舞剧演出场次应少于歌剧，歌剧演出场次应少于话剧、戏曲。每个演员的全年演出场次应少于单位演出场次，主要演员的演出场次，更应比一般演员为少。

三、每天工作时间（包括演出、排练、开会、集体学习和基本训练等）不超过八小时，坚持两班制，保证艺术人员有足够的休息和睡眠时间。实行每星期休假一天，节日提前放假或事后补假（有条件的单位可以试行“歇夏”的制度）。减少艺术人员，特别是主要演员的兼职和过多的社会活动。

四、注意防治演员的职业病。剧院（团）要和有关医院建立经常的联系，积极研究防治办法。表演人员在哑嗓和骨节疼痛或患其他疾病期间不要勉强演出。女演员在怀孕月经期中必须有适当的休息，不能担任过于劳累的演出，必要时应停止演出。

五、关心艺术人员的生活。根据艺术人员的不同情况，在副食品供应上，分别给予适当的照顾。认真办好食堂，逐渐改善剧院（团）的宿舍和排练厅等物质设备。

六、认真执行勤俭办事业的方针，注意节省一切开支，努力创造条件，争取经济自给；但是必须实事求是，不要因为强求自给而单纯追求经济收入，不适地增加场次。剧院（团）收入如果不敷支出时，由国家给予补贴。

（八）艺术委员会

一、为了团结全体艺术工作者，更好地贯彻执行文艺为工农兵服务和百花齐放、百家

争鸣、推陈出新的方针，充分发挥各类艺术人员的积极性，更好地保证艺术质量的不断提高，剧院(团)必须建立艺术委员会。

二、剧院(团)艺术委员会，是在院(团)党委和院(团)长领导下指导艺术生产的机构。它的主要任务是：

1.讨论研究年度和季度的上演剧目计划，提出有关艺术生产问题的各种建议；

2.讨论重点剧本以及重点剧目的导演计划，检查艺术产品的质量，促进艺术的革新，指导有关剧本创作、表演、导演、音乐、舞台美术设计等方面艺术创造经验的总结工作；

3.指导艺术人员的业务理论、技术的学习和培养新生力量的工作；

4.组织各种讨论会、报告会、经验交流会，开展各类艺术问题的争鸣。

三、艺术委员会由剧院(团)中艺术修养较高，具有突出成就的艺术家组成。人数不宜多，以免增加活动的困难。

艺术委员会的正、副主席和委员，由院(团)长提出名单，报请上级机关加聘。剧院(团)的党委书记和院(团)长，一般可以不兼任艺术委员会的主席的职务。

四、艺术委员会应该善于集中专家和群众的智慧，使各业务部门艺术工作人员的建议和意见都能得到充分的反映和交流。讨论重点剧本以及重点剧目的导演计划等重大问题时，必须吸收有关业务人员参加。在艺术委员会讨论问题时，必须充分发扬民主，鼓励自由争论，在艺术问题上，不要轻易做结论，更不宜搬用少数服从多数的原则。

艺术委员会的活动方式应当灵活、多样，开会不宜过多，以免影响艺术委员会委员本身的艺术创造活动。艺术委员会有关会议的准备工作和资料的收集整理工作等，由剧院(团)艺术行政机构(如艺术室、处、科)协助进行。

五、剧院(团)党委和院(团)长应当十分重视艺术委员会在艺术生产中的指导作用，积极依靠它做好领导艺术生产的工作。

(九)剧院(团)党委行政领导的职责

一、剧院(团)实行党委会领导下的院(团)长负责制。

二、剧院(团)党委会除执行党章所规定的基本任务外。应结合剧院(团)具体情况，完成下列主要任务。

1.贯彻执行党的方针、政策，保证完成上级所给予的各项任务；

2.审定剧院(团)的年度和季度工作计划，审定重点剧目，保证全院(团)艺术生产的质量不断提高；

3.加强政治思想教育，不断提高全体工作人员的思想觉悟，促进全体工作人员之间的团结，发扬艺术创造工作中的集体主义精神。

党委定期举行会议，讨论和检查艺术生产中的问题和重大工作计划的执行情况。至于剧院(团)的日常行政工作，应当由院(团)务会议和院(团)长负责处理，以保证党委能集中精力研究和解决剧院的主要问题。

党委会的成员应尽可能包括有代表性的党员艺术工作者，使能及时反映艺术生产中的问题的意见。

三、在正、副院(团)长领导下，组成院(团)务会议，由艺委会正副主席、各团(队)的负责人及其他行政领导干部参加，负责领导全面行政工作。院(团)务会议的主要任务是：

1.讨论、通过全院(团)的业务计划(包括上演剧目计划、演出场次计划、学习计划等)，提交党委会审定，并报请上级机关批准后执行；

2.决定各个剧目的导演、指挥和舞台美术设计人员，批准导演和指挥提出的演员、演奏员名单；

3.审查全院(团)财务计划及其执行情况，讨论有关干部管理、生活福利和工作中的其他重大问题。

(十)提高领导水平，改进工作作风

一、剧院(团)党委和行政领导都必须严格遵守民主集中制的原则，实行集体领导和分工负责。一切重大问题，必须经过讨论后作出决定，不能由个人决定。

二、剧院(团)的党委和行政领导干部，必须努力学习党的政策和政治、艺术理论、钻研戏剧业务，提高文化修养，加强调查研究，从不断的实践中积累经验，逐步掌握戏剧艺术生产的基本规律，提高领导水平，以克服工作中的盲目性和片面性。

三、认真执行党的百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针和团结、改造知识分子的政策，充分发扬民主，不断改进领导作风，是做好剧院(团)工作的重要环节。党委和行政领导干部必经常了解各类艺术人员的特点和思想情况，从政治上、工作上、学习上和生活上关心他们，多和他们进行个别交谈，同他们建立起亲切的同志式的友谊，从各方面加强对他们的帮助，使大家在工作中充分发挥出自己的全部才能和创造精神。党委和行政领导干部参加艺术创造活动时，应当以普通艺术工作者的身份出现，平等待人，模范地遵守各种艺术生产的制度和纪律，反对特殊化。

四、剧院(团)必须坚持政治挂帅和物质鼓励相结合的原则，注意给予艺术工作人员以适当的物质鼓励，制定合理的奖励制度，正确处理艺术工作人员的创作、录音、灌唱片、拍电影等项活动的报酬问题，反对平均主义思想。

五、党委和行政领导干部必须认真加强思想领导，做好政治工作，善于帮助各部门的工作人员正确处理相互的关系，积极领导大家共同把剧院(团)建立成为一个真正亲密合

作、团结无间的创作集体，同心同德、全心全意地为社会主义、共产主义事业服务。

文化部关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知

（一九六一年九月二十日）

各省市、自治区文化局(厅)：

建国以来，各地区挖掘和整理戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作有很大成绩。有许多戏曲、曲艺传统剧目、曲目已经被记录和保存下来，有些将要失传的剧种、曲种也得到恢复，这为戏曲、曲艺研究工作和社会主义新戏曲、新曲艺的创作积累了极为宝贵的材料；其中有不少传统剧目、曲目，经过整理、改编，提高了思想性和艺术性，已经成为剧团和曲艺团体的优秀保留节目。但是，在挖掘继承工作中还存在一些问题；有些剧目、曲目现在只有个别老艺人还能记忆或表演，他们年岁已高，一旦故去，这些遗产就有失传的危险，必须立即抢记下来，但有的地区还未采取具体措施进行这项工作；有的剧种传统剧目很丰富，还没有组织力量认真进行挖掘，或者只挖掘了一部分剧目就停顿下来；有的剧种传统剧目和表演技巧十分丰富，但由于把过多的精力放在搬演和改编其它剧种剧目的工作上面，以致对本剧种的遗产挖掘记录和整理改编工作反而注意不够；有的地区对已记录下来的剧本、曲本和资料缺乏妥善的保管办法，以致辛勤记录的资料常有散乱丢失。为了更好地挖掘和继承戏曲、曲艺遗产，繁荣戏曲、曲艺创作，使戏曲、曲艺艺术更好地为社会主义事业服务，各地文化部门必须进一步加强挖掘戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作，现在提出以下几点意见，请参照办理：

一、挖掘戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作主要是：(1)对各种不同剧种、曲种，不同的技术流派和各种体裁的传统剧目、曲目，以及有特点的唱腔、曲牌、表演技术、脸谱、服装、道具等，都应当根据不同情况，分别采用笔记、画图、记谱、录音、照相等方法，认真地如实地记录下来。其次，(2)对老艺人独特的表演技术，和艺术表演经验，应当派人听他们口述，作出记录，有些表演技术无法用文字表达，应当有计划地组织青年认真学习。对有特殊造诣的个别老艺人的卓越表演，有摄影厂的地区可以报经文化部批准后拍摄纪录电影。还有，(3)对老艺人所知道的有关剧种、曲种，有悠久历史的戏曲班社、剧团、剧场、书场的史料，艺术创造方面的掌故、口诀、戏曲、曲艺术语，名艺人和剧作家、评书家的历史、师承、轶闻以及训练演员的方法等，这些对于研究戏曲史、曲艺史和批判继承戏曲、曲艺遗产都有很大参考的价值，也都要尽可能地记录下来。此外，对于各种手抄秘本、孤本和现已少见的戏曲书刊、唱本的搜集工作，也应当注意。

二、目前，在挖掘继承戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作方面，有很多工作要做，各地方各剧种、曲种的具体情况多有不同，因此各地区应当根据当地具体情况，区别先后，有计划、有步骤地进行。很多戏曲、曲艺传统剧目、曲目是在艺人中口传心授的，从无记录，必须首先把有失传危险的剧目、曲目从老艺人口中记录下来。在剧种、曲种较多的地方，应当首先集中力量挖掘本地区特有的剧种、曲种的传统节目。有些剧种、曲种年代较短，传统节目如果不多，则不要勉强去做挖掘工作，并要防止弄虚作假。有些剧种、曲种传统节目如果大部已经挖出，则应在继续挖掘的同时，更多注意节目的整理工作。

三、戏曲、曲艺传统节目的唱词、道白中有不少优秀的健康的东西，但是其中也有不少封建、迷信的思想，低级、猥亵、不健康的情调和文理不通的辞句，在记录时，不论是精华部分或者是糟粕部分，都应全面地如实地记录下来，先不要随便修改，以便于以后能对剧目、曲目作全面的研究。有关领导部门应向老艺人和记录者说明这样作的必要性，打消不必要的顾虑。对剧本、唱本中个别难懂的方言、土语，记录者应尽可能作出注释。无法写的字，可用拼音字母或同音字代替。对少数民族剧种、曲种的剧目、曲目挖掘工作，如可能，最好用本民族的文字作记录，然后再进行翻译。

四、记录下来的剧目、曲目资料和搜集到的剧本、唱本，在有印刷条件的地区，应当复印少量副本(如 50—100 部)，作为内部资料，分送文化领导部门、艺术研究机关和少数编剧人员研究参考，并作为进一步整理加工和改编的资料(每种送文化部两本)；没有印刷条件的地区，也应当组织人力手抄几份副本保存(每种送文化部一本)。

五、在挖掘传统剧目、曲目工作中，对剧目、曲目口述和记录者，应给予合理的报酬。此项开支以及进行复印、抄写、录音、照相等所需的工本费，由省、市、自治区文化局(厅)拨款。款项可列入年度艺术事业经费预算中。今年不能解决的，可安排几年计划，分年度解决，实在有特殊困难的可由省、市、自治区文化局(厅)作出计划，报请文化部协助解决。

六、各地区应重视剧目、曲目资料的保管工作，对搜集到的剧本、唱本、资料等，各地应指定有关部门专责保管，订出切实可行的保管借阅办法。对已搜集到剧目、曲目、资料应编目造册，连同剧本、唱本、资料的副本报送省、市、自治区文化局(厅)备案，同时抄报我部(没有印本抄本的可先报目录)。

七、挖掘传统剧目、曲目工作是一项长期的、复杂的、细致的工作，各地文化部门必须加强领导，组织力量(特别要注意发挥艺人的积极性)，有计划地进行，并及时总结经验，经验总结望抄告我部。

文化部关于在进行挖掘戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作中要注意老艺人的身体健康的通知

（一九六一年十二月九日）

各省、市、自治区文化局（厅）：

我部于今年9月20日发出“关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知”以来，许多地区均进一步积极地进行了这项工作，老艺人在这项工作中非常积极、热情，大批将要失传的传统剧目、曲目和表演艺术不断地被挖掘出来，这些成绩的取得，对于今后进一步繁荣戏曲、曲艺艺术将会发生很好的作用。但是，在进行这项工作中，由于近几年老艺人觉悟提高，对此事非常积极热情，传授徒弟，口授材料日以继夜，不辞辛苦，同时也有个别地方要求过急，布置工作过多，以致有些老艺人感到精神紧张和身体过度劳累，对这一现象，如不及早注意，将产生不好的后果。为此，我们建议：各地今后仍应继续积极进行传统剧目、曲目的挖掘工作，但进行工作时，务要注意保护好老艺人身体健康，向老艺人及帮助老艺人进行挖掘工作的同志们说明这样做的必要性，并采取具体措施，勿使他们过分劳累、紧张。

抄　报：中共中央宣传部、国务院文教办公室

抄　送：中国戏剧家协会、中国曲艺工作者协会

文化部贯彻执行“关于当前文学艺术工作若干问题的意见（草案）”的通知

（一九六二年六月二日）

各省、市、自治区文化（出版、电影）局（厅）：

1962年4月文化部党组织和文学艺术界联合会党组“关于当前文学艺术工作若干问题的意见（草案）”，业经中央批准。中央已于1962年4月30日转发各中央局、各省、市、自治区党委，西藏工委，文化部党组，军委政治部、全国文联和各协会党组。中央在通知上规定“各级宣传和文化部门、各文学艺术团体、各文学艺术院校科系和研究机构、各有关的报纸杂志和出版社，以及党内外全体文学艺术工作者加以讨论和执行。在讨论和执行中有什

么问题和意见，请汇报中央宣传部，以便继续修改，使这个文件更加完善”。请你们立即贯彻执行。讨论和执行中的问题和意见，请你们在向中宣部汇报时，抄报我部。

抄　送：中共中央宣传部、国务院文教办公室、全国文联

附：

文化部党组、文学艺术界联合会党组
关于当前文学艺术工作若干问题的意见（草案）

（一九六二年四月）

全国解放以来，我国的文学艺术，继续沿着毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》所指出的正确方向前进，在革命和建设事业中，发挥了巨大的作用。文学艺术工作者对祖国作出的贡献，得到了党和人民的重视和赞扬。

十二年来，我国文学艺术工作，经历了这样一个过程。

建国初期，全国革命的、爱国的文学艺术工作者，在反对帝国主义、封建主义和官僚资本主义的政治基础上广泛团结起来。文艺为工农兵服务成为新中国文学艺术的共同方向。广大文学艺术工作者参加土地改革和抗美援朝运动，在群众斗争中受到了锻炼。随着社会主义革命的进行和深入，文艺界进行了一系列批判反动的资产阶级思想的斗争。这些斗争，密切地配合和有力地促进了我国生产资料所有制的社会主义改造。

一九五六年，在经济战线上的社会主义革命基本完成的基础上，党提出了百花齐放、百家争鸣的方针，进一步调动了文学艺术工作者的积极性。接着，文艺界又坚决粉碎了资产阶级右派分子的猖狂进攻，为我国社会主义文学艺术的发展扫清了道路，并且同其他领域的斗争相配合，在我国政治战线、思想战线上取得了社会主义革命的决定性的胜利。

一九五八年以来，在党的总路线、大跃进、人民公社三面红旗的照耀下，实行了文学艺术工作者深入工农群众、参加生产劳动的制度，提倡了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，同时，对国内外现代修正主义文艺思潮进行了斗争。一九六〇年全国文学艺术工作者第三次代表大会进一步确认：在为工农兵服务、为社会主义服务的方向下，实行百花齐放、百家争鸣、推陈出新的政策，是发展我国社会主义文学艺术的最正确、最宽广的道路。

十二年来，文学艺术工作取得了巨大的成就。党在文学艺术工作中的领导更加巩固地确立起来了，有了一套比较完整的发展我国社会主义文学艺术事业的方针和政策。广大文学艺术工作者在政治上、思想上和业务上都有显著的进步，他们在政治上经受了考验，证明绝大多数的文学艺术工作者是积极为社会主义服务，接受党的领导的，一支强大的劳动人民的文学艺术队伍正在逐步建立起来。在文学艺术的各个部门，产生了许多为广大群众

喜闻乐见的优秀作品。群众的文化艺术活动得到了很大的发展。发掘和整理了大量民族的、民间的优秀遗产,翻译介绍了很多外国文学艺术作品。

但是,近年来,文学艺术工作中也发生了不少缺点和错误。某些文化艺术领导部门、文艺工作单位和领导文艺工作的党员干部,没有正确理解和认真执行百花齐放、百家争鸣的方针,对一些文学创作和艺术活动进行了简单粗暴的批评、限制和不适当的干涉,妨害了生动活泼的艺术创造和学术上的自由探讨。没有很好地贯彻执行党的知识分子政策,忽视同党外作家艺术家的团结合作,在党内外的思想斗争中,以及在学术批判运动中,发生过一些不恰当的做法,影响了一部分人的积极性。对文化艺术事业的发展和群众文化活动,提出了一些错误的要求,片面追求数量,因而对工农业生产,发生了一些不利的影响。有些领导文艺工作的党员干部在处理文学艺术的问题上,既不尊重群众的意见,又不同作家、艺术家商量,独断专行,自以为是,使党对文艺工作的领导受到了不应有的损害。对这些缺点和错误,文化领导方面,首先是文化部党组,是有责任的。

十二年来,特别是三年来,我们积累了很多经验。无论是正面的经验,或者是反面的经验,都充分证明,毛泽东文艺思想是完全正确的,我们党的文艺路线是马克思列宁主义的,党的文艺方针政策,是正确地反映了社会主义文学艺术发展规律的。在我国继续进行的政治战线、思想战线上的社会主义革命中,在社会主义建设中,文学艺术具有极其重要的作用。为了使我国社会主义文学艺术更好地发挥战斗作用,更有效地“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”,必须坚决地贯彻执行党的文艺路线、方针和政策,同时认真地总结经验,克服缺点,调整一些必须调整的关系,订出一套同党的文学艺术方针政策相适应的制度和办法。为此,提出如下意见,请各级有关党组织和文化艺术部门加以研究,并且参照执行。

一、进一步贯彻执行百花齐放、百家争鸣的方针

(一)百花齐放、百家争鸣,是发展我国社会主义文学艺术的根本方针。只有认真贯彻执行这个方针,文学艺术才能更好为工农兵服务,为社会主义服务。

工农兵和广大人民群众文化生活上的需要,是多种多样的。我们的文学艺术,应该鼓舞人民的革命热情和劳动热情,培养和提高人民的共产主义思想觉悟和道德品质,清除人民生活中的资产阶级思想影响、政治影响和其他各种旧的习惯势力。我们的文学艺术,也应该有助于增长人民的知识和智慧,扩大人们的眼界,并且使他们得到正当的艺术享受和健康的娱乐,提高人民的审美能力和欣赏水平,丰富人民的精神生活。凡是能满足以上任何一种要求的作品,都是为工农兵所需要,都是为工农兵服务,为社会主义服务的。

文学艺术为无产阶级的政治服务,就是为工农兵的利益服务,为社会主义事业的利益

服务，为全国和全世界绝大多数人的利益服务，就是从多方面来满足广大人民正当的精神需要，不应该把文学艺术为无产阶级政治服务理解得太狭隘。

运用一定的文艺形式，及时地适当地反映和配合当前的斗争，是必要的，但是，把文艺为无产阶级政治服务，简单地看成仅仅是宣传当时当地的中心工作，则是片面的，不恰当的。

（二）文学艺术创作的题材，应该丰富多样，作家艺术家有选择和处理题材的充分自由。

我们提倡多写革命斗争和社会主义建设的题材，并且引导和帮助作者熟悉这些题材。表现伟大的社会主义时代，应该是我们的作家艺术家的光荣任务。但是，作家艺术家完全可以根据自己的政治经验和生活经历、自己的兴趣和特长，选择任何题材。可以写尖锐的政治斗争，也可以写普通的日常生活；可以写正面人物，也可以写反面人物；可以写敌我矛盾，也可以写人民内部矛盾；可以写喜剧，也可以写悲剧；可以歌颂，也可以批评或者讽刺。任何题材，只要是用正确的态度去写，并且写得好，都是为群众所需要的。一切文学艺术作品，只要不违背毛泽东同志在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中提出的六项政治标准，都可以存在。

文学艺术上不同的体裁、形式，都可以自由发展，自由竞赛。

（三）鼓励文学艺术创作上的个人独创性，提倡风格多样化，发展不同的艺术流派。

革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，包含多种多样的艺术风格，而不是相反。我们提倡这种方法，认为它是最好的创作方法；但是，不要求所有作家艺术家都必须采用这种方法。作家艺术家完全可以按照自己的方法进行创作和表演，发展自己的风格和流派，作家艺术家的独特风格和艺术流派，是经过长期的艰苦的艺术实践形成的，必须加以珍视。各种艺术流派之间，应该互相尊重、互相探讨，不要互相歧视、互相排斥。

必须鼓励作家艺术家在艺术手法和艺术技巧上新的探索和创造。对于艺术革新的尝试，只要方向对头，即使一时还不成熟，也要给以支持。

二、努力提高创作质量

（一）提高创作质量，就是提高作品的思想性和艺术性，要求政治和艺术的统一。毛泽东同志指出："缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。因此，我们既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓'标语口号'式的倾向。"我们的文学艺术作品应该力求革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。应该鼓励作家艺术家努力创作这样的作品。当然，提高创作质量，需要经过长期的艰苦的努力；我们应该鼓励这方面的努力，但不能要求过急。

（二）为了提高创作质量，应该提倡和帮助作家艺术家进一步深入群众，熟悉生活；自觉地学习马克思列宁主议、毛泽东著作，学习党的政策；同时，还要鼓励他们努力提高文化修养，学习艺术技巧，加强技术锻炼，勤学苦练，精通业务。正确的思想立场、丰富的生活和熟练的技巧，是产生优秀作品不可缺一的条件。

轻视艺术技巧，用空洞的政治概念来掩盖艺术缺点，或者把要求提高艺术技巧看成是资产阶级思想的表现，以致不敢利用和吸收前人的艺术技巧和经验，这都是错误的。文化领导部门和文艺工作单位，应该帮助作家艺术家们解决业务学习的条件，对他们的生活和学习作出妥善的安排。

要让文学艺术工作者有机会及时总结自己的创作经验，经常交流艺术经验。在艺术团体中，要提倡互相观摩学习、共同切磋琢磨的风气。

（三）组织创作应该按照作家艺术家自愿和可能，不要简单地采取定人、定题、定时的办法，不要随便给作者“创作突击”的任务。由于作家艺术的创作习惯不同，作品的规模不一样，对他们的作品产量和创作速度，不能强求一律。要鼓励作家艺术家苦心钻研，刻意加工，反对粗制滥造的作风和助长粗制滥造的各种做法。有些艺术表演团体和电影制片厂所采取的“边写边排边改”的作法，往往劳民伤财，降低艺术产品质量，以后不要再这样做。

文学艺术作品要以个人创作为主。不要把个人创作和个人主义等同起来。集体创作应该自愿结合，不要勉强。

三、批判地继承民族文化遗产和吸收外国文化

（一）批判地继承我国优秀的文化遗产，批判地吸收外国优秀的文化成果，是我国社会主义文化建设中不可缺少的重要工作。

百花齐放，推陈出新，是继承和发展我国优秀文学艺术遗产和传统的唯一正确的方针，是完全符合我国社会主义文学艺术发展规律的。这个方针，在文学艺术各部门，特别在戏曲方面，获得了显著的效果。在整理遗产和继承传统的问题上，我们既反对粗暴，也反对保守，鼓励实事求是的科学的研究和恰当的、适合传统艺术特点的革新；在对待外国文化问题上，我们既反对一概排斥，也反对不加选择地全盘接受。

对于过去时代的文化遗产，必须用马克思列宁主义的历史观点加以分析。一方面，要根据当时的历史条件，检查它们的历史上的意义和作用，不能要求古代的作品具有现代的思想内容；另一方面，又要根据当前的历史条件，注意这些作品对于今天的人民群众所起的作用和影响。为此，在介绍和继承中外文学艺术优秀遗产的时候，必须加强对于这些遗产的研究、整理、批判和革新的工作，帮助广大群众和文学艺术工作者采取正确的态度来对待它们，以便取其精华，去其糟粕。

(二)文学艺术工作者,首先应该认真学习祖国优秀的文学艺术遗产和传统,从中吸取前人留下的艺术宝藏和艺术经验。

一切优秀的遗产和传统,都必须加以继承,并且使它们在新的基础上得到进一步的发展。必须更有计划地全面地整理文学艺术遗产,并且有选择地在群众中加以传播,以增强人民的爱国主义和民族自豪感,丰富人民的精神生活和智慧,满足人民艺术欣赏和文化娱乐的需要。

(三)收集和整理我国各民族和民间的文学艺术遗产,要作出全面的规划和安排。争取在不太长的时间内,把各民族和民间的各种重要文学艺术遗产记录、收集起来。首先把原始资料按原样保存,不要乱加删改,然后有计划地加以整理。少数民族的重要文学遗产,还需要逐步翻译成汉文(当代的作品,也要注意翻译)。地方戏曲、曲艺、民间故事、歌谣等要编集出版;民族民间音乐和舞蹈要加以记录,并且尽可能录音或者拍照保存;优秀的民间雕塑、绘画、工艺美术要妥为保护、收藏、陈列,并且尽可能加以复制。我国古典文学、音乐、美术作品和古典文艺理论,也应该进一步有计划地加以整理和研究。

民间艺术遗产许多保存在老艺人身上,要迅速组织力量向他们学习,鼓励他们把全部艺术经验和技能传授给下一代,并用要帮助他们整理、总结创作经验和表演经验。对他们的生活要加以照顾。

(四)有计划地翻译出版世界各国古典的和当代的优秀文学艺术作品和重要理论著作,演出外国剧目,举办外国造型艺术展览。苏联和其它社会主义国家的文学艺术,亚洲、非洲、拉丁美洲各民族的文学艺术,要特别注意研究和学习。外国的艺术,只要是好的,对我们有用的,都应该努力学到手,变成自己的东西。

对于西方资产阶级的反动文学艺术流派和现代修正主义的文艺思潮,要注意了解和研究,并且有力地加以揭露和批判。应该有计划地向专业文学艺术工作者介绍这方面的作品,让他们经常看看这方面的电影和绘画等等,作为教育文学艺术工作者的反面材料。

四、正确地开展文艺批评

(一)文艺批评应该贯彻百花齐放、百家争鸣的政策。在人民内部,对文学艺术作品的不同意见和文艺理论上的不同观点,有讨论的自由,批评的自由,也有保留意见和进行反批评的自由。

文艺批评应该促进社会主义文学艺术创作的发展和提高,帮助作家艺术家总结创作经验,帮助读者更好地理解文学艺术作品,提高人们的鉴赏能力。

努力发展马克思列宁主义的文艺批评,树立革命性和科学性相结合的批评作风,克服文艺批评中简单化、庸俗化的现象。文艺批评既要指出创作中不正确、不健康的倾向,更要

善于发现和鼓励新的创造，勇于肯定新的成就。对于作品的评价，要看它的总的倾向，不要由于局部性质的缺点，就否定整个作品。不要因为一篇作品的错误或者失败，就否定一个作家。作家、艺术家、评论家之间，应该互相尊重、互相学习、共同探讨、密切合作。

（二）文艺批评应该鼓励香花、反对毒草。凡是违背毛泽东同志在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中提出的六项政治标准的作品和论文，就是毒草，必须给以严格的批判和驳斥。但是，香花和毒草并不都是一眼可以辨别清楚的，毒草放出来也并不可怕，应该通过批评和讨论，教育群众提高辨别能力，锻炼同毒草作斗争的本领。

文学艺术作品和理论中表现出来的某些资产阶级观点及其他错误倾向，属于人民内部范围的，也应该批评；但是，必须同敌我性质的问题严格区别开来。

（三）容许多种多样的文艺批评。文艺批评文章可以着重评论作品思想内容，也可以着重分析作品的艺术形式和表现技巧，可以是系统的批评，也可以就一个问题发表意见。文艺批评文章要力求写得准确、鲜明和生动，树立良好的文风。文艺批评工作者应该努力使自己具有较多的文学知识、社会知识和历史知识。

（四）文学艺术团体和报纸刊物，要加强文艺批评工作，组织有关作品和创作问题的讨论。报刊要善于集中和反映群众对作品的意见，并且对群众的文艺欣赏和批评起指导作用。文学艺术团体和报刊编辑部，要注意培养文艺批评的新生力量。

五、保证创作时间，注意劳逸结合

（一）保证文学艺术工作者的创作时间，加强艺术实践，是繁荣创作和提高创作质量的重要条件。

专业作家，应该保证每年有十个月的时间，用于深入群众生活和进行创作。创作规模较大的作品，应该只保证有较长时间，集中使用。担任行政、教学、编辑工作的作家艺术家，每年也应该给予一个月到三个月的写作假期。业余文学艺术工作者，如果有可靠的创作计划，经过必要的审查，也要帮助他们解决创作时间问题。

（二）文学艺术工作者参加生产劳动的时间，一般每年定为半个月到一个月。文学艺术工作者参加劳动的方式，应该由文化部门和文艺工作单位，根据各人的不同情况作出不同的安排，不要一律对待。有些艺术人员（例如某些戏曲、舞蹈、杂技演员和音乐演奏家等），不宜于参加生产劳动的，可以不参加。文学艺术工作者男的在四十五岁以上，女的在四十岁以上，或者体弱多病的，可以不参加生产劳动。

不能参加生产劳动的文学艺术工作者，可以分别情况参加一些基层工作，或者到工厂、农村、连队进行参观、访问和演出。

（三）文学艺术工作者参加一定的社会活动是必要的，但是不能过多。有关单位应该对他们的社会活动作适当安排，不要集中在少数人身上。在必要情况下，应该允许一些人在一定时期内不参加社会活动。各种会议应该力求精简，有些会议可以允许请假。

有成就有经验的作家艺术家，是国家的宝贵财富，必须珍视和爱护，并且让他们继续在文学艺术创造上，为祖国作出更多更大的贡献。他们有一部分人长期担任繁重的行政工作，不能从事创作，应该尽可能解除他们全部或者部分的行政工作，使他们能够专心从事创作。

（四）切实注意文学艺术工作者的劳逸安排。组织创作，安排演出，任务不要过重，要求不宜过急。在完成繁重任务以后，应该给予足够的休整时间。著名演员、特别是老演员的演出场数，应该严格控制，各个文学艺术工作单位，应该根据具体情况制订休假制度，或者组织短期的旅行参观。

加强文学艺术工作者的劳动保护。特别要注意表演团体中的妇女和少年儿童的安全和健康。禁止有害身体正常发育的表演节目。

（五）目前，特别要关心文学艺术工作者的生活，帮助他们解决生活上的困难，注意解决他们生活和工作上特殊需要。对于一部分有突出成就的文学艺术工作者，生活上应该给予必要的特殊照顾。文学艺术团体和文艺工作单位应该注意举办福利事业。

六、培养优秀人才，奖励优秀创作

（一）文学艺术创作、表演、批评、理论研究等各个方面，都必须认真培养人才，特别是培养和选拔优秀人才。对于那些有突出才能的人，应该予以重点培养，为他们创设各种必要的条件。那种把重点培养优秀人才当作是提倡个人突出、个人主义，否认人的才能和成就的差别，要求同等待遇的思想，是错误的，是不利于优秀人才的成长的，必须坚决克服。

（二）培养人才的方向是又红又专。思想政治教育决不能放松。但是，红与专应该很好地结合。不要简单地把钻研业务同脱离政治、个人主义等同起来，妨碍钻研业务的积极性。对于重点培养的人才，必须督促他们自觉地改造思想，学习政治；并且在业务上刻苦用功，抓紧基本训练，切实打好基础，不要浅尝辄止，骄傲自满。但是，也不要因为他们有某些思想上或者生活作风上的缺点，就不再对他们继续进行培养和使用。思想作风上的缺点和错误，是可以经过教育，逐渐改正的。应该十分爱惜人才和耐心地教育人才。

各文艺工作单位应该把选拔、培养优秀人才作为自己的一项重要任务，并且作为考核成绩的一个重要方面。要订出规划和措施，作长远的打算和具体的安排。

（三）实行优秀作品和优秀表演的奖励制度。文化部门、文学艺术团体和报刊，应该有计划地举办各种创作和表演的评奖，给予精神的或者物质的奖励。

我们反对作家艺术家追求个人名利，但是，我们需要有一大批为人民服务的，并且为人民所承认的名作家、名演员、名艺术家。文学艺术作品应该署作者的姓名，集体创作也应该署执笔者的姓名。改编应该尊重原作者的意见，并且标明原作者的姓名。严禁利用职权以任何形式侵占有别人的劳动成果。

（四）必须制定和实行合理的稿酬制度。保障作家艺术家按照稿酬制度到得应得的报酬。不得取消稿酬。

七、加强团结，继续改造

（一）在党的领导下，必须把一切可以团结的作家艺术家，更加紧密地团结起来，充分调动广大文学艺术工作者的积极性，更好地为工农兵服务，为社会主义服务。

党的文学艺术工作者，应该同一切拥护共产党、愿意走社会主义道路的作家艺术家团结起来，应该同一切爱国的、愿意在社会主义制度下工作的作家艺术家团结起来。一切文学艺术工作者，只要政治上不坚持反共产党、不坚持反对社会主义，都是可以团结、必须团结的。在人民内部，不仅有学术上、艺术上的分歧，还会有政治上、思想上的分歧，这些分歧，应该在团结的基础上，经过讨论，逐渐求得解决。决不应该因为这些分歧，而妨碍人民内部的团结，缩小团结范围。

党员文学艺术工作者应该很好地和党外文艺合作共事，虚心学习他们的长处，帮助他们进步，互相督促，共同提高。

（二）必须继续提倡文学艺术工作者进行思想改造，努力学习马克思列宁主义、毛泽东著作，帮助他们确立正确的政治立场，逐步树立无产阶级的、共产主义世界观。

在文艺界，清除资产阶级的政治影响和思想影响的斗争，还要经过一个很长的历史时期。在这个斗争中，第一，必须严格划分人民内部矛盾界线。第二，在人民内部，又必须正确划分政治问题、世界观问题、学术问题和艺术问题之间的界线。不许用对敌斗争的方法、来解决人民内部的政治问题、世界观问题和学术问题、艺术问题，不许用行政命令的方法、少数服从多数方法来解决世界观问题、学术问题和艺术问题，也不应该把学术问题和艺术问题随便引申为世界观问题。人民内部的政治问题和思想问题，只能按照团结——批评——团结的方针来解决。艺术上、学术上的问题只能通过艺术实践和自由讨论来解决。

忽视文学艺术工作者的思想改造是错误的。忽视思想改造的复杂性、长期性，采取简单的、粗暴的、急躁的方法对待它，也是错误的。

（三）必须继续鼓励文学艺术工作者深入群众，同劳动人民密切结合，在群众斗争和生产劳动中改造自己、熟悉群众生活，不断获得丰富的艺术源泉。

凡有条件的作家，应该有自己比较固定的生活根据地，同时，也需要到其他地方，广泛

接触生活，扩大眼界。文化领导部门和文艺工作单位，应该经常了解作家艺术家参加体力劳动和基层工作的情况，同他们保持联系，关且给他们以必要的帮助。

八、改进领导方法和领导作风

（一）加强党对文学艺术工作的领导，是发展我国社会主义文学艺术的根本保证。

文化艺术部门中党组织的主要任务是：贯彻执行党的文艺方针政策和其他各项方针政策；作好思想政治工作、党的建设工作和团结人的工作；帮助文学艺术工作者提高政治水平、思想水平和业务水平，帮助他们加强同群众的联系，充分发挥他们的积极性和创造性，为他们的文学艺术创造提供有利条件。

党组织不应该代替行政领导机构去处理一般行政事务，不应该不适当地干涉学术性质和艺术性质的问题，以免削弱党的思想政治领导。

（二）文学艺术工作单位的党组织，是本单位的领导核心，对本单位的工作起领导和监督作用。凡是建立了党委员会的单位，党的领导权力集中在党委员会一级，没有建立党委员会，而建立了党总支的，党的领导权力集中在总支委员会一级。支部委员会在党委员会或总支委员会领导下，对行政工作起保证和监督作用。

基层党组织必须严格执行党的方针政策，严格执行请示报告制度，经常向上级如实反映情况。一切重大问题的决定，要经上级党委批准，不得自行其是。

基层党组织必严格遵守民主集中制，实行集体领导和分工负责相结合的原则。一切重大问题，都必须开会讨论，不能由书记个人决定。

（三）应该充分发挥文联和各协会等文艺团体的作用，以便更好地通过社会方式来团结作家艺术家、组织文学艺术创作和进行各种学术活动。政府文化主管部门应该同这些文艺团体密切合作。

（四）必须认真地贯彻执行党内党外文学艺术工作者长期合作共事的方针，并且从组织上采取必要的措施。

各文艺团体和文艺工作单位，必须吸收一定数量的非党代表人物参加领导机构，并且使他们真正发挥作用。对于文学艺术各部门的专家和有特长的人，都要妥善安排，充分发挥他们的积极性，如果有安排不当、用非所长的，应该适当地予以调整。

（五）领导文学艺术工作的党员干部，必须加强党性锻炼，认真学习党的方针政策，严格地按照党的方针政策办事；必须努力熟悉业务，熟悉社会主义文学艺术发展规律，使自己逐步做到又红又专；必须努力改进领导方法和领导作风，坚决克服缺点，密切联系群众，团结党内外文学艺术工作者，共同把工作做好。

文化部贯彻执行“关于改进和加强剧目工作的报告”的通知

（一九六二年十二月七日）

各省、市、自治区文化局(厅)、电影局、出版局,直属电影、艺术、教育、出版单位:

1962年10月文化部党组“关于改进和加强剧目工作的报告”,中央已于11月22日批转各地。中央在转发这个报告时指出:“中央同意文化部党组‘关于改进和加强剧目工作的报告’,现转发你们,请参照执行。各级党委应当对剧目工作经常加以注意,并责成各级文化主管部门,加强对这一工作的领导。主要是帮助戏剧工作者提高认识,加强同人民的联系,努力创作和改编出好的剧本。这就要有积极的措施,耐心的工作,而不是靠简单的行政命令能够解决的。这个报告,可以发给各剧团的领导干部和艺术人员阅读和讨论,并且共同研究改进工作的办法。”现将这个报告发去　　份,请你们按照中央的指示,发给有关人员阅读和讨论,在讨论和贯彻执行中的问题和意见,请随时告诉我们。

这是内部文件,请勿外传和公开引用。

抄　送:本部厅、司、局、部党委

附:

文化部党组关于改进和加强剧目工作向中央的报告

（一九六二年十月十日）

近年来,特别是自从中央批发“文化部党组和文学艺术界联合会党组关于当前文学艺术工作若干问题的意见(草案)”和文化部、戏剧家协会在广州共同召开“全国话剧、新歌剧创作座谈会”以来,党的百花齐放、百家争鸣和推陈出新的方针,在戏剧界得到了进一步的贯彻执行,巩固和发展了大跃进以来戏剧工作的成绩。剧团上演剧目更为丰富多样了,许多剧目的质量也有所提高。在毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年的纪念活动中,上演了一批过去解放区产生的富于革命教育意义的优秀剧目。文化行政部门和剧团领导干部的作有了明显的改进。广大戏剧工作者得到了鼓励和帮助,他们的积极性大大提高。戏剧工作的情况基本上是好的、健康的。

但是,在工作中也存在着一些问题,主要是上演剧目不能适应当前形势的需要。在话剧和新歌剧方面,表现我国社会主义新生活和表现革命斗争的优秀剧目比较少,相形之下,上演的外国剧目和历史题材的剧目,就显得多了一些。在戏曲方面,努力挖掘传统剧目是好的,但又出现了一些值得注意的消极现象,解放以后已经不演的某些有毒素的剧目,如《刁刘氏》、《蒸骨三验》、《黄氏女游阴》、《火烧红莲寺》之类又重新搬上舞台。《四郎探

母》本来是一出为投降主义辩护的戏，如取其乐曲的完整，只演《坐宫》一段，未尝不可，现在许多地方一直演到《回令》，就很不好。新编的大事渲染鬼魂的《李慧娘》，竟博得评论界的一片赞扬，甚至提出“有鬼无害论”，作辩护的理论根据。此外，某些戏曲剧团的舞台作风不严肃，曾经清除过的丑恶的舞台形象和低级趣味的表演又有出现。观众对以上这些缺点和错误提出了批评。

造成上述情况的原因是多方面的：首先是新创作的好的剧本不多；戏剧创作队伍比较薄弱，而过去几年中间对于剧作家深入生活又缺少安排，剧作家在不同程度上脱离了当前的实际斗争，因此，反映当前现实斗争的优秀剧本更是缺少。正确而有力的剧评比较少；过去一个时期的某些简单粗暴的批评，且使创作的积极性受到损害。其次是有些剧团为了完成经济自给的任务，单纯从增加收入着想，错误地演出了一些迎合部分观众低级趣味的剧目。但更主要的原因，是文化行政部门缺乏对于剧目工作的正确的领导和管理，在剧目安排上，往往顾此失彼。注意了剧目的多样化，又忽视了戏剧的教育作用；强调了继承传统，又忽视了革新；注意避免管得太死的毛病，又发生了放任自流的现象。

目前出现在舞台上的一些不健康的现象，应当引起注意，加以端正。戏剧是每天联系千千万万群众，影响人民的思想感情和精神面貌的一个有力工具。我们必须很好地运用这个工具对人民进行爱国主义、社会主义思想教育，鼓舞人民建设社会主义强大祖国的信心，同时多方面地满足人民的文化要求，丰富人民的精神生活。为此，特提出改进和加强剧目工作的意见如下：

一、必须明确认识，戏剧的任务，是从各方面来表现新的人民的时代，反映新时代的人民的精神面貌，为新时代的最广大的观众服务。对于上演剧目，应当以是否有助于提高人民的爱国主义精神，是否有助于提高观众的道德品质、文化修养和欣赏水平作为取舍的标准，而不应当把违背上述要求的旧思想、旧意识灌输给观众，或者迎合庸俗的低级趣味。

要求戏剧表现新时代，并不排斥题材的广泛性。通过现代生活的题材、革命斗争历史的题材以及用新观点来描写的历史题材，都同样可以表现时代的精神，反映时代的要求。我们的剧目必须丰富多样，而决不应当弄得很单调狭窄。必须在为工农兵服务、为社会主义服务的方向下，力求剧目的题材、体裁和风格的多样化。既要有现代题材的剧目，又要有历史题材的剧目；要使戏剧充分发挥它的教育作用，而又能满足观众健康的娱乐需要。忽视任何一方面都不行。这不但是戏剧工作者应当注意的问题，更是文化行政部门在组织剧本创作和安排各个时期的上演剧目时，应当注意的问题。

首先我们要积极提倡反映社会主义建设和革命斗争历史的剧目，表现同时代人的精神面貌和塑造先进人物的形象，描写新旧势力的尖锐冲突和斗争，以提高人民的革命觉悟，增强人民建设新生活的勇气和信心。这类题材的剧目，应当在我们的戏剧舞台上，特别是话剧、新歌剧舞台上，占据首要地位。有些比较适合于表现现代生活的地方戏曲剧种，也

应当积极地上演一些这类题材的剧目，但不要机械地规定数字比例。有些剧种不适于表演现代题材的，不要勉强他们。

我国戏曲遗产和传统剧目极为丰富，在群众中有浓厚基础，为广大群众所喜爱。戏曲传统剧目，在今天全国的上演剧目中占有最大的比重，应当充分地加以重视，继续认真地发掘、整理、改编和上演优秀的传统剧目；同时要用正确的观点，选择符合今天需要的历史题材，编写新的历史剧目，以表现我国人民反对侵略、反抗压迫的坚强意志和各民族祖先勤劳勇敢、艰苦创业的奋斗精神，来加强人民的爱国主义和民族自豪感。但不要违反历史真实，把古代和今天作不适当的类比。话剧和新歌剧也要上演一些历史题材的剧目。

"五四"以来比较优秀的话剧剧本，这几年上演不少，受到观众的欢迎，应当作为保留剧目，继续上演。过去解放区在各个时期都产生了一些反映革命斗争的较好的剧本，也应当加以搜集、整理，重新加工上演，使其成为保留剧目。大跃进以来，各地剧团都创作和上演了不少表现人民革命干劲的新剧目，应当选择其中比较好的，继续加工上演，使其成为优秀的保留剧目。

此外，还要有计划地适当地上演外国古典名剧和各国优秀的现代剧，以增进我国人民对外国人民的了解，丰富我们的文化生活。

为了使戏剧更有效地为广大工农群众服务，特别是为农村服务，除了创作适合城市剧场上演的剧本以外，还要努力创作适合农村上演的剧本。每一个剧团都应当排演一些在内容上适合农民的需要，在形式上容易为农民接受并且便于拿到农村去演出的剧目，定期到农村作巡回演出，使戏剧在提高农民的社会主义觉悟和鼓舞农民的劳动热情、在帮助巩固集体经济和发展农业生产方面发挥更大的积极作用。

二、要使我们的舞台能够表现新时代的面貌，关键在于有好的新剧本。要加强话剧、新歌剧和戏曲的创造力量，扩大戏剧创作的队伍，鼓励剧作家积极写作反映社会主义建设和革命斗争历史的新剧本。文化行政部门和各剧团要订出组织创作的具体措施，在政治上和创作条件上给剧作家们以必要的帮助。应当鼓励和帮助剧作家、特别是青年剧作家，较长期地深入群众，参加实际斗争，不断积累素材，同时提高业务修养和写作技巧。在这方面，我们宁可多付出一些人力和时间，不要急于求成。但同时也要鼓励作家们写一些及时反映当前斗争的剧本，以配合当前的需要。这类剧本可以采用短小的形式。用历史唯物主义观点描写历史人物、历史事件的剧目，也为群众所需要，应当组织一些比较熟悉历史的作家写这种题材。

把优秀的小说和其他文学作品改编成剧本，是一个有效的办法，并且已经取得一定的成果，应当继续加以提倡。可以请一些有经验的剧作家参加这项工作，使改编的作品具有较高的质量。

剧团应当热情地对待各种不同题材、不同形式的新剧本，这些剧本在开始可能不够完

善，应当在演出过程中，和剧作者合作，不断加工，使它们成为优秀的剧目。

为了繁荣戏剧创作，我们认为：（一）文化行政部门应当和戏剧家协会及各地分会密切合作，加强剧本创作的组织工作，经常组织剧本创作的讨论，给剧作家们解决必要的创作条件；帮助剧作家，特别是青年剧作家深入生活，加强同人民群众的联系；帮助他们提高思想水平和业务修养，提高写作技巧和运用语言的能力。（二）《剧本》月刊要优先刊载新创作的剧本，特别是现代题材的剧本，经常向全国提供和推荐优秀剧目。各地文艺刊物也应当经常发表剧本。每隔相当时候，文化部和中国戏剧家协会应当举行一次剧本评奖，以鼓励新的创作。（三）各省、市、自治区要注意发现创作人才，有计划地加以培养，并且应当有一定的专业剧作者的编制。这些剧作者可以放在剧团，也可以放在文联或剧协，而和剧团挂钩。有条件的剧团应当建立文学组（已经建立的应当加强工作）。负责联系作家，组织剧本，帮助剧团选择剧目，并为一些剧本作文学上的加工。（四）在可能条件下，可以适当组织各种观摩演出，这是推动戏剧创作和提高表演艺术的一种有效方法；但必须在省、市级以上举办，省、市级以下不要举办。举办时要注意节约。

三、进一步整理和改编传统剧目，产生在旧时代的传统剧目，不可能不受封建思想及其他反动或落后思想的影响。上演这些剧目，必须有所选择，并且经过认真地细致的整理、改编，剔除糟粕，保留精华，这样才能推陈出新，使它们符合今天人民的需要。排斥传统剧目是不对的。但是，不能认为凡是传统剧目都好，都可以原封不动地搬上舞台。对待传统剧目必须继承和革新相结合，忽视继承，会使戏曲剧目贫乏化，而没有革新，不但不符合今天的需要，也不可能很好地继承。整理和改编传统剧目，应当同戏曲艺术人、特别是有经验的艺人密切合作，重视和吸收他们的正确意见，同他们一道商量，一道修改，充分发挥他们的积极性。

戏曲的舞台艺术也要进一步加以革新。要继续鼓励导演、音乐工作者和美术工作者参加戏曲革新工作，同戏曲艺人合作，共同改进戏曲的舞台艺术。应当肯定他们在这方面的成绩，并认真总结过去的经验，使今后的工作做得更好。对于舞台上的一切野蛮的、恐怖的、猥亵的和各种低级下流的表演，必须坚决加以清除。这种表演是侮辱自己的民族和破坏艺术的。

为了改进和丰富戏曲剧目，我们认为应当采取如下的措施：

（一）由戏剧家协会负责，继续编选开国以来全国各剧种的优秀剧本，加以修订，使之成为比较完善的定本。以后每隔一两年出一本新创作和新改编的优秀剧本选集，有计划地向全国推荐。（二）由文化部主持，在最近集中北京的一些戏曲编剧同志，有计划地对京剧传统剧目进行整理和加工，并组织力量编写新的历史题材的剧本。（三）在文化局领导下，各地尽可能集中几个有经验的和可以培养的戏曲编剧人才，成立戏曲剧目工作组，或者分别安排在剧团中，同艺人合作，从事记录、整理和改编传统戏曲剧目，对已经上演的剧目进

行加工和提高，同时编写新的戏曲剧本。(四)开办戏曲编剧讲习班，帮助各地戏曲编剧人员提高业务知识和写作水平。文化部已经责成中国戏曲学院着手筹办，各地也可以举办。

四、目前戏剧评论工作十分薄弱，正确而有力的评论太少，在有关某些戏剧问题和剧目的讨论中，表现了一定程度的思想混乱。在批评作风上，反对了简单粗暴的现象，又出现了庸俗捧场的风气。这种状况对戏剧工作极为不利。戏剧评论必须旗帜鲜明，要热情地有力地鼓励好剧本、好演出，又要恰当地及时地批评坏剧本、坏演出。无论是指责缺点或表扬优点，都要采取说理的态度，要实事求是地进行分析，不要乱扣帽子，也不要盲目赞扬。不仅要加强对剧本的评论，还要加强对表演艺术的评论，要帮助剧作者和表演艺术家研究和总结剧本创作和表演艺术中的经验。我们打算会同戏剧家协会和各有关报刊，采取措施改进和加强戏剧评论工作。目前我们已组织一些戏剧评论工作者写文章，对当前上演剧目和舞台形象方面的消极现象提出恰当的批评和意见，以引起注意；对于一些有争论的问题和剧目，也已指定专人加以研究，逐步写出较有分量的评论文章。今后要使戏剧评论经常化，我们准备建立一个戏剧评论组，专门从事这一工作；其他地方如有条件，也应当建立。各有关报刊应当充分估计戏剧对人民群众的巨大影响，给戏剧评论以适当的篇幅。

五、要加强对各剧团领导人员和艺术人员的教育，帮助他们了解党的政策，不断提高政治、思想水平。对于由国营改为集体经营的剧团，仍然要在政治上思想上加强对他们领导和帮助。要加强戏剧工作者的责任感，使他们时刻记住作为人民的戏剧工作者不应当用坏的剧目和坏的表演来给观众以不好的影响，从而自觉地演好戏，不演坏戏。目前一些剧团在经济收入上有困难，应当帮助剧团改善经营管理，节约开支；同时，要用演好戏和提高演出质量来争取观众，而决不应当用演坏戏或迎合低级趣味的办法来解决经济问题，对于剧团为了上演现代剧目而在经济上发生困难的，应当适当地给以补助。

六、各地文化行政部门应当十分重视剧目工作，建立和加强剧目管理制度，帮助剧团制订和实现年度剧目上演计划和较为长远的剧目规划。各大城市中的文化行政部门，应当用商量的办法，而不用命令的办法，定期对各个剧的演出剧目加以安排和调节，经常检查剧目上演情况，以保证演出剧目适合人民的需要。商量的时候要倾听各剧团的意见。文化行政部门要采取适当的方式奖励优秀的剧目和演出；对于有思想错误或政治错误的剧目，在经过审慎研究后，应当向作者和剧团指出，要他们加以修改；有些剧目本身没有什么问题，但在表演上加进许多恶劣或庸俗的东西，应当劝说演员改正这种作风。对于具有明显反动内容或严重毒素的剧目，可以分别情形劝说或着令剧团暂时停演，然后由省、市、自治区文化行政部门报请省、市委或自治区党委审查，经批准后方得正式禁演，同时应将处理情况报告文化部。对于全国通行的剧目，各地不得擅自禁演，如有特殊原因须在当地禁演，必须报请文化部批准。

各地如上演描写党的历史中涉及路线分歧等重大问题或有关国际关系的剧目，必须

事先提请省、市、自治区文化行政部门转 送有关方面审查，经同意后方可演出。

各地文化行政部门应当加强对剧目工作的正确领导，既不应当瞎指挥，也不应当放任自流。要全面地、正确地理解和坚决地贯彻执行百花齐放、百家争鸣、推陈出新的政策。对于剧目的思想内容和各类剧目的适当比例问题，必须经常加以注意和掌握；至于艺术创造上的问题，应当充分发挥艺术创作人员的积极性，让他们自己去讨论解决，文化行政部门不要采取行政命令的方式加以干涉。加强对文化工作的领导，主要应当是加强思想工作，帮助艺术人员提高政治觉悟和思想水平，这样许多问题就会迎刃而解；决不要因为要克服目前的一些缺点，又恢复过去那种简单粗暴的做法。对待思想问题和艺术问题，用简单的方法去处理，不但不能真正解决，而且有很大害处。

以上意见，如中央认为适当，请将这个报告批转各地参照执行。

文化部党组关于发展戏剧创作的几项措施给中央宣传部的报告

（一九六三年二月二十一日）

为了贯彻执行中央批转文化部党组“关于改进和加强剧目工作的报告”，进一步繁荣创作，改进和丰富戏剧表演团体的上演剧目，并使戏剧创作更好地为农业服务，适应戏剧表演团体到农村演出的需要，特提出如下措施：

一、责成本部艺术事业管理局指定一名局长或副局长，专门负责对创作和剧目工作的领导，并在艺术局建立相应的办事机构。

二、从直属单位集中一些水平较高的戏剧和音乐创作干部（编制仍在原单位）建立创作室（附名单，见附件一），以便使作者在创作上能够得到更好的帮助，使新作品的产生能够得到较好的保证。

三、在去年十一月文化部召开的北京京剧创作座谈会的基础上，组织北京地区的京剧编剧力量，有计划地进行京剧传统剧目的改编工作，并编写新的历史题材的剧本。预计今年将创作、改编 5 至 10 个较好的京剧剧本。

四、和中国戏剧家协会共同商定，提出解放以来创作、改编的优秀话剧、歌剧、京剧、评剧的剧目名单（见附件二），推荐给各有关剧院（团）作为选择上演剧目时的参考，并出版解放以来优秀剧本选集，计划今年出版五十种。

五、责成各直属剧院（团）采取措施，进一步加强院内外的创作的组织工作。认真总结十三年来特别是 1958 年组织和领导创作的经验，进一步调动创作人员的积极性。同时注意从业余创作人员中挑选有才能的人才，根据他们的志愿，有计划地加以培养，以壮大和充实剧院的创作力量。各剧院（团）对本单位的专业或业余的创作干部，应当很好地加以安

排，有计划地组织他们较长期地深入农村，参加实际斗争，积累创作素材，争取能够写出比较深刻反映时代的优秀作品。同时也应适当编写一些迅速反映现实生活的小型作品。

六、责成中国戏曲学院在今年三月开办第一期戏曲编剧讲习班，帮助各地戏曲编剧人员提高业务知识和写作能力。

七、协助中国戏剧家协会举办第二期话剧作者学习、创作研究会，积极为他们解决必要的学习和生活条件。

八、会同各有关协会，在今年"五一"和"十一"前后，分别奖励一批优秀的剧本和剧团，目前拟先奖励扬剧《夺印》（奖励剧本作者和扬州专区扬剧团）、话剧《第二个春天》（奖励剧本作者）、话剧《叶尔绍夫兄弟》（奖励剧本的改编者和中央实验话剧院的演出）以及话剧《红色宣传员》（奖励北京人民艺术剧院的演出）

上述办法是否妥当，请予批示。

附件：一、创作室人员名单（略）

二、解放以来创作、改编的优秀剧目名单（略）

抄　报：国务院文教办公室

中央批转文化部党组
"关于停演'鬼戏'的请示报告"

中央同意文化部党组"关于停演鬼戏的请示报告"，现发给你们，请通知有关的文化部门和艺术团体照此执行。执行中有什么问题和意见，请直接告诉文化部。

在停演"鬼戏"和"迷信戏"后，中央和省、市、自治区文化部门，还应大抓戏曲改革工作，这样，才能在戏曲中认真实行"文艺为社会主义服务、为工农兵服务"和百花齐放、推陈出新的方针。

一九六三年三月二十九日

附：

文化部党组关于停演"鬼戏"向中央的请示报告

（一九六三年三月十六日）

我国传统戏曲中，原有不少出现鬼魂的剧目。解放初期，在党的戏曲改革方针的指导下，具有严重毒素的"鬼戏"一般均已停止上演。但是，有一些思想内容比较好、表演艺术又较有特色的剧目（如《焚香记》、《钟馗嫁妹》、《伐子都》等），仍继续演出。近几年来，"鬼戏"演出渐渐增加，有些在解放后经过改革去掉了鬼魂形象的剧目（如《游西湖》等），又恢复了原来的面貌；甚至有严重思想毒素和舞台形象恐怖的"鬼戏"，如《黄氏女游阴》等，也重新

搬上舞台。更为严重的是新编的剧本(如《李慧娘》)亦大肆渲染鬼魂,而评论界又大加赞美,并且提出"有鬼无害论",来为演出鬼戏辩护。对于戏曲工作的这种严重状况,我们没有及时地加以注意。虽然最近我们在戏曲工作者中间进行了反对"鬼戏"的讨论和对"有鬼无害论"的批评,但对于剧团、特别是农村剧团上演"鬼戏"问题,还没有采取进一步的措施,以致"鬼戏"还在流行,还在群众中散播封建迷信思想。

我国广大人民群众(尤其是农民),在剥削阶级的长期压迫下,受迷信思想的影响比较深。近几年来,城乡人民中烧香、拜佛,以至盖庙宇、塑菩萨等迷信活动又有所滋长。不少地区农村中的一些干部和群众,还以迎神、还愿等名目,邀请剧团大演"目莲戏"和其他"鬼戏"。事实证明,"鬼戏"的演出,加深了人们的迷信观念,助长了迷信活动,戕害了少年儿童的心灵,妨碍了群众社会主义觉悟的提高。而反革命分子和反动会道门也就利用群众的迷信进行活动。这种情况已经引起不少干部和群众的不满,提出了责难和批评。

戏剧界对"鬼戏"问题的看法,目前还不一致。对于思想反动、形象丑恶恐怖的"鬼戏",大家都认为不能演出;但对于那些在一定程度上反映了被压迫者的反抗和复仇精神的"鬼戏",则觉得还可以演出。我们认为,这两类剧目虽则有所不同,但不能否认无论哪一类都首先肯定了人死变鬼的迷信观点。即使有的"鬼戏"有它的好的一面,对于缺乏科学知识、还有浓厚的迷信思想的广大群众来说,还是存在着助长迷信的副作用。这是和当前我们要加强群众的社会主义教育、克服各种落后习惯的任务相抵触的。

据了解,内容较好的"鬼戏"在一些剧种的剧目中只有少数几出,而这少数几出的主要角色又分属于几个行当,如果停演,对于剧团和艺人都不致造成困难。至于毒素严重、形象恐怖的"鬼戏",则解放以后原已说服艺人停演。

因此,我们认为在当前形势下,就广大群众的利益考虑,"鬼戏"有停演的必要;而对剧团来说,也不会有多大影响。具体措施如下;

一、全国各地,不论在城市或农村,一律停止演出有鬼魂形象的各种"鬼戏"。但原属于"鬼戏"的片断,而在这一片断中并无鬼魂出现等迷信成分的折子戏(如《焚香记》)的"阳告"、《双钉记》的"钓金龟"等),仍可演出。

二、各地文化行政部门和戏曲剧团应当同艺人合作,对那些主题思想比较健康但有鬼魂形象的剧目进行修改。这些剧目在去掉鬼魂形象和其它迷信成分以后,仍可继续出。如一时难以修改,应当先行停止上演,如何处理,将来再说。

三、当前应当停演的只是有鬼魂形象出现的各种"鬼戏",其他以神话或传说为题材并无鬼魂形象出现的剧目(如《天仙配》、《西游记》、《白蛇传》、《牛郎织女》、《宝莲灯》、《刘海砍樵》等),不包括在内。但对神话剧也要注意避免渲染迷信成分和制造恐怖气氛。

四、各省、市、自治区文化行政部门应当把到现在仍在本地区上演的各种"鬼戏"开列清单,并提出或者停演或者修改后再上演的意见,报请省、市、自治区党委审查批准后执

行，同时将处理情况报文化部。

五、新编剧本一律不得采用有鬼魂形象的题材。

六、戏曲研究部门或戏曲表演、教学单位如为了研究、教学需要，在内部演出“鬼戏”，必须事先经过省、市、自治区文化行政部门批准。

七、曲艺中描写鬼魂的节目，也应按照本报告的精神加以处理。

以上意见，是否妥当，请中央审核批示。

文化部党组关于专（市）县所属国营戏曲剧团改为集体经营剧团向中央的请示报告

（一九六三年六月一日）

近几年来，戏曲剧团发展过快，与当前国家的经济情况不相适应；同时也增加了地方的财政开支。因此，我们准备在进一步对剧团进行调整精简以后，把专（市）、县和大城市区所属国营戏曲剧团（包括曲艺、杂技、木偶、皮影等表演团体）一律改为合作性质的（集体经营的）剧团，由戏曲工作者集体经营管理，自负盈亏，国家不再给予经费补助。这个问题，我们曾在一九六二年七月举行的全国文化局长会议上进行了研究，并决定由各省先行试点。最近，根据各地试点情况，我们又在四月间召开的全国文化局长会议上，初步总结了试点经验，对各项问题又进行了讨论，大家认为，将专（市）县和大城市区所属戏曲剧团一律改为集体经营的做法是可行的。现将我们的意见报告如下：

（一）

1956年以前，戏曲剧团有“国营”和“民营”两种。当时国营剧团共有112个；民营剧团称为民间职业剧团，系由戏曲工作者集体经营的，共2212个。在1956年工商业社会主义改造高潮以后，民间职业剧团成批地改成了国营，各地还发展了不少新剧团。据1962年5月份统计，全国戏曲剧团共有2842个，其中，中央和省、市、自治区所属的剧团约二百个左右，都是国家经营，制度比较明确。其余两千多个剧团有的列入国家编制；有的没有列入国家编制；有的纳入地方财政开支，实行差额补贴；有的没有纳入地方财政开支，仍然自负盈亏；有的既未列入国家编制，也没有纳入地方财政开支。还有，有的名义上虽未改为国营，但是其中有一部分剧团的开支却又是由国家全部包下来的。以上各种剧团的财政开支很大，而各地因文化事业经费有限，很多是挪用了其它事业的经费来支付的。

应该肯定；几年来各地文化行政部门对专（市）县剧团，一般地都加强了领导，派去了干部，帮助建立了党、团组织，加强了对艺人思想教育工作，明确了为工农兵服务的方向，

基本上贯彻了百花齐放，推陈出新的方针。在业务方面，经济方面，以及艺人的政治、福利等待遇方面，也都有了显著的提高和改进。可以说，几年来大多数戏曲剧团已经发生了根本性的变化。但是，由于把许多“民营”剧团改为“国营”或者对剧团实行经济上包下来的办法，在工作中又产生了许多缺点。例如改国营后，剧团编制一般都扩大了，不但滋长了铺张浪费的现象，而且妨碍剧团到工矿区和农村演出。有些地方文化行政部门对于剧团的日常业务管得过多过死，瞎指挥和“平调”(包括调人与调经费)的情况相当普遍，艺人中的“干不干、二斤半”的依赖思想也十分严重。这些缺点不仅违背了勤俭办事业的方针，妨碍了戏曲事业的正常发展，而且影响了艺人的积极性。

（二）

根据我国当前的经济情况，剧团的领导管理水平和艺人的觉悟水平，我们认为国家只宜举办少数示范性的重点戏曲剧团，由中央和省、市、自治区分别管理。在这类国营剧团中，必须更多地集中一些优秀的演员、导演、编剧和各种艺术人员，更多地担负革新实验和国际文化交流以及其他各种政治任务(有时需要在经济上给予一定的补贴)。此外，大量的戏曲剧团，应当提倡由戏曲工作者集体经营，通过社会再分配的方式，做到自给自足。这样，剧团的发展将会同社会经济发展水平和观众需求等客观情况相适应，不但可以大大限制剧团发展的盲目性，减轻国家的财政开支，而且有利于改进剧团的管理工作，有利于调动戏曲工作者的积极性，更好地为工农兵服务。在社会主义时期，这种合作性质的集体经营的剧团，同国家举办的剧团一样，都是社会主义艺术事业的一个组成部分。只要加强党的领导，他们一样可以担负为社会主义建设服务的任务。对此，我们的具体意见是：

一、现有的专(市)、县和大城市的区属戏曲剧团(包括曲艺、杂技、木偶、皮影等表演团体)，除少数在1956年以前就已经是国营的以外，应当一律改为集体经营；对于1956年以后形式上未改国营、实际上其经济开支由国家包下来的剧团，或者名义上改为“国营”、实际上仍为集体经营的剧团，应当一律明确规定为合作性质的集体经营的剧团。其中个别剧团，如因特殊情况不能改为集体经营的，由省、市、自治区审核并报文化部批准后可以保留。

二、省、市、自治区一级的戏曲剧团以及大城市(沈阳、天津、广州、武汉、重庆、西安)的市一级的戏曲剧团，是否也有一部分可改为集体经营，由省、市、自治区自行研究决定。

三、今后的戏曲剧团，只是在经营方式上分为国家举办的与戏曲工作者集体经营的两种，两种剧团都是为工农兵、为社会主义事业服务的，应当一视同仁。为了避免产生有所厚薄的印象，今后对这两种剧团一律取消“国营”或“民营”的称呼。

四、剧团的隶属关系仍然照旧，领导关系也不变。即原来是专(市)属剧团，仍归专

(市)领导;原来是县属剧团,仍归县领导;原来是大城市区属剧团,仍归大城市区领导。

五、改为集体经营的戏曲剧团,经济上自负盈亏,国家不再给予补助;剧团的基本建设投资,由剧团自己的积累来解决;为了鼓励剧团不断增加积累,今后两三年内一律不征收所得税;对于因完成特殊政治任务或到边远地区为群众演出而确有亏损时,国家可酌情予以补助,以资鼓励。

六、集体经营剧团内部的积累和分配制度,应当按照正确处理国家、集体、个人三种关系的原则,目前利益和长远利益相结合的原则,按劳分配、量入为出的原则,因团制宜地规定适当的比例和办法。但在制定积累比例和分配制度时,必须是既符合上述原则,又能切合实际,简便易行。

七、剧团团员原来享有的政治待遇一律照旧不变。在粮食、油类、副食品、工业品及其它供应方面,也应按照原来的供应标准不变。

八、关于过去由国家投资的剧场、宿舍、服装、道具、灯光器材等,可以根据以下原则处理;1.原来由国家投资建设并直接管理、单独核算的剧场,仍由国家直接经营,和剧团维持原有的使用关系,实行拆账或交纳场租的的制度。2.由国家和剧团共同投资建设的剧场,国家保留部分所有权,至于是否由国家管理,还是交剧团经营,可由当地文化行政部门与剧团商定,但均应提存折旧费,并负责维修。3.由国家为剧团兴建的或拨给剧团使用的宿舍、排练场所,仍由剧团继续使用。至于是由国家收房租,还是由剧团负责维修,由当地文化行政部门和有关部门会商决定。4.国家出资为剧团购置的服装、道具、灯光器材等固定资产,应当造具清册核定价值,归剧团继续使用。剧团则应据此定出提取固定资产折旧的办法,分年积累,以便今后有资金进行更新。

九、原来由文化行政部门派到剧团担任党政领导工作或业务工作的干部,可继续留在剧团,但他们不再是以政府代表的身份参加剧团,而是剧团的成员之一。他们的工资由剧团发给,原有的政治待遇照旧不变,并保留公职,计算工龄。对于不适宜在剧团工作的干部,可由文化行政部门调回,另行安排工作。至于是否需要再派干部去剧团工作,也由文化行政部门根据具体情况决定。

十、文化行政部门对集体经营的剧团,仍然应当积极地加强领导和管理。但在领导管理的方式方法上,必须适合它们的性质和特点。今后,主要应当加强对剧团的思想政治工作,不断提高艺人的阶级觉悟和社会主义觉悟;对剧团演出的剧目,必须正确地贯彻执行为工农兵服务、为社会主义服务的政治方向和百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针政策,经常注意剧目的思想内容,加强对剧目工作的领导。至于剧团内部的经营管理问题,应当更多地让剧团自己作主,文化行政部门不要管得过多过死。

十一、专(市)、县和大城市区的剧团,在改变经营方式的工作完成以后,普遍进行一次登记,以便于国家对它们的领导和管理。

现在将专(市)、县和大城市区所属戏曲剧团改为集体经营,是对戏曲事业的一次重要调整,是促进整个戏曲工作发展的一项具有重大意义的措施。所以要改变经营方式,不是否定过去的成绩,而且要在总结过去经营管理剧团工作经验的基础上,肯定并发扬其中有利于发展戏曲事业的合理的部分,克服并改变其中不利于发展戏曲事业的不合理的部分。各地文化政部门必须充分加以重视、坚决而又稳妥地进行这项工作。从各地试点工作经验看来,凡是领导重视,思想工作做得深透,政策交待清楚,工作步骤比较稳妥的地方,改制后的效果就比较好,并出现了许多新的气象。如剧团成员更加关心集体,贯彻了民主办团和勤俭办团的方针,促进了领导作风和领导方法的改进,加强了团结,艺术人员积极钻研业务和关心演出质量等。经验证明,凡是领导不够重视,思想教育工作不深入,工作方法比较简单粗糙的地方,即使形式上改了,但实际问题并没有得到解决,相反地还产生了一些新问题。如有的剧团改制后,为了经济上要自负盈亏,就单纯追求经济收入,对上演剧目的选择不严格,过多地增加演出场次,降低演出质量,影响了劳逸结合和艺术人员的学习、进修等。但是,只要加强对改制工作的领导,这些缺点是完全可以避免的,问题是可以很好地得到解决的。现在已经做了改制试点工作的地区,应当认真总结经验,改进缺点,分批分期地进行改制工作;尚未做改制试点工作的地区,仍然需要通过试点,取得经验,然后再有准备、有步骤地分批分期进行改制。全部专(市)、县和大城市区所属戏曲剧团的改制工作,力求在一九六三年内基本上完成。

总之,专(市)、县和大城市区所属戏曲剧团改变经营性质,是有利于国家经济建设和艺术事业的发展的。今后,文化行政部门对它们的领导不应当削弱,相反应当加强;和剧团的关系不是疏远,而应当更加密切。要使参加集体经营剧团的人员感到他们仍然是社会主义文艺队伍的一个组成部分,党和政府对他们仍然是负责的,仍然是他们的依靠,以更好地鼓起他们的干劲,在社会主义事业中发挥更大的作用。

为了改进文化行政部门对集体经营剧团的领导管理,我们制订了"关于集体经营戏曲剧团的若干规定(草案)"供各地参照试行。

以上意见,如认为可行,请即连同"关于集体经营戏曲剧团的若干规定(草案)"一并批转各地。

附件:文化部关于集体经营戏曲剧团的若干规定(草案)

抄　报:国务院文教办公室

附：

文化部关于集体经营戏曲剧团的若干规定(草案)

(一九六三年六月一日)

(一)集体经营的戏曲剧团是由戏曲艺术人员自愿组成的、集体经营的表演团体，是整个社会主义文艺事业的一个组成部分。它必须在党和政府的领导下，坚决贯彻为工农兵服务、为社会主义服务的政治方向和百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针。

(二)集体经营剧团的剧目上演计划，应报当地文化行政部门备案；巡回演出计划应报当地文化行政部门批准。

剧团在制订工作计划时，必须认真考虑到剧目的思想内容和艺术质量的提高，不应片面追求经济收入，任意增加演出场次，不顾劳逸结合和艺术人员的学习、进修。

(三)集体经营剧团在经济上独立核算，自负盈亏。剧团内部的积累和分配制度，应当按照正确处理国家、集体、个人三者的关系，目前利益与长远利益相结合、按劳分配、量入为出等原则订定。在一般情况下，剧团每月的总收入，在照章纳税之后，应当提取一定数额作为公积金和公益金，其余部分作为剧团支付日常管理、演出费用，发放基本工资、分红或奖金等项开支。

剧团的公积金主要用于本团所必需的基本建设(如购置服装、道具、修缮宿舍、排演场所等)；

公益金主要用于集体福利事项(如生活困难补助、医疗费用和老艺人的养老退休金等)以及剧团在收入较差的情况下，维持剧团人员的最低生活费用。

(四)集体经营剧团的工资待遇，必须符合按劳分配的原则，既要反对平均主义，又必须保证一般人员能够维持生活。具体的分配办法(如固定工资、基薪分红或基薪分红加奖励等)，可以根据不同地区、不同剧团的情况，由剧团经过民主讨论自行确定，并向当地文化行政部门和劳动部门备案。但是，原则上都应当精打细算，量入为出，从长远着想。要考虑到旺季淡季，防止花光分光，以便保证艺术人员的学习、进修、劳逸安排和保持剧团演职人员生活的相对稳定。

(五)集体经营剧团的编制，必须力求精干，严格控制并应经剧团团员民主讨论，报政府文化行政部门批准。

剧团一律不得开办学员班。剧团培养新生力量，应当在编制以内，采取由水平较高的艺术人员个别带徒弟的办解决。但剧团必须对他们加强政治思想工作。

集体经营剧团对年老退休人员，应该照国家规定的办法由剧团负责养起来，如剧团经

济上确实有困难，可向当地文化行政部门申请补助；对退职人员，应参照国家规定和退职者本人在剧团工作时间的长短酌发退职金；对自动退团人员，应分别不同情况酌予补助或不予补助。

（六）集体经营剧团聘用流动演员（指不参加固定剧团，经常作短期流动演出并持有文化行政部门的证明文件者）必须按其原在剧团的工资标准付酬，并签订合同，报文化行政部门备案。剧团吸收演员，或其他艺术人员（如编剧、导演、音乐人员等），必须参照其原来所在剧团的工资标准评定工资，不得任意提高工资。

上述聘用或吸收的演员及其他艺术人员，如过去没有参加过剧团的，其工资标准可采取民主评定或双方协议的方式予以规定。

（七）集体经营剧团应当按照民主集中制的原则，实行在团务委员会集体领导下的团长负责制。团务委员会的委员应由全体团员大会民主选举产生，并报文化行政部门备案；正、副团长可以由全体团员大会直接选举，也可以由团委会推选，并报文化行政部门批准。团务委员会应当每两年改选一次，连选可以连任。

团务委员会的主要任务是讨论并决定剧团的剧目计划、演出计划、学习计划、财务计划及各种规章制度等。日常工作由团长、副团长负责处理。

团务委员会应当充分发扬民主，接受群众监督，定期向团员作工作报告和经济收支报告。有关剧团的工作计划及各种规章制度的建立、修改、废除等重大问题，都应当经过团员的民主讨论，并分别报文化行政部门备案或批准。团员必须遵守团章，服从团务委员会的领导，对违反剧团规章制度或有其他违法乱纪行为的人员，应当进行批评教育，其中情节严重屡教不改者，经团员大会讨论通过，并报上级批准后，剧团可予以开除的处分。

（八）集体经营剧团应当根据需要和可能设立艺术委员会或艺术小组，由在各方面有代表性的、在艺术上有一定修养和造诣的成员（包括老艺人）组成。它的主要任务是经常对剧目进行检查，不断提高剧团的艺术质量，并对团员的业务学习、进修活动进行研究和指导。

（九）党的领导是办好剧团的重要保证。剧团的党支部应当在上级党委的领导下，在剧团的政治生活和思想建设方面起领导作用；对剧团的行政工作和业务工作起监督和保证作用。它的主要任务是：领导全团的思想政治工作和党的建设工作，教育党员在思想上、工作上、生活上起模范作用，密切联系群众，团结和教育本团全体人员，保证贯彻执行党的方针政策和政府文化行政部门的指示以及剧团各项工作任务的完成。

（十）集体经营剧团都必须向当地政府申请登记，未经批准登记的剧团，一律禁止演出。

文化部关于控制戏曲艺人乱收徒弟以免发展个人名利思想的通知

（一九六三年六月二十六日）

各省、市、自治区文化局（厅）：

近几年来，各地戏曲剧团，都重视对第二代的培养工作，安排了一些有条件的青年演员向老艺人拜师学艺。有些老艺人出于爱护传统艺术，使其得以继承、发展的心情，都以认真的态度进行教艺，因此在培养第二代方面，取得了良好的成绩。在他们之间的关系上，由于剧团注意对他们进行政治思想工作，使他们互相尊重，形成了一种尊师爱徒的新的"师徒"关系。这种培养第二代的作法，今后仍是应当提倡的。但是，也出现了另外的情况：有的旧艺人，根本没有更多的时间和精力教艺，但为了追求个人名利到处收徒，不但在本剧种，甚至扩大到其他剧种广收"门徒"，借以提高个人威信，企图广为建立封建的师徒关系；有人自称要三千弟子满天下。而有些演员拜师，也不是为了学艺深造，只是虚图其名，以贴标签为荣，目的在于提高自己的"身价"。对于这样一类拜师收徒与错误思想和做法，有的文化部门，不但不加以注意，反为其举行排场宏大的仪式，请客送礼，并在报纸上大加宣传，给社会留下不良的影响。为此，我部通知各地，今后拜师收徒，必须强调实际教学效果，以少而精为原则，不能徒负虚名；拜师方式必须简单朴素，切忌大摆排场。对某些艺人借"收徒"之名，壮大个人声势，发展个人名利思想，变成一种封建主义的活动，请予严重加控制。

抄　送：中宣部、国务院文教办公室、中国戏曲学院、戏曲学校、京剧院

《光明日报》有关戏曲改革讨论的编者按

首都戏曲界正在就进一步贯彻执行百花齐放、推陈出新方针的问题，举行座谈。座谈会由中央文化部、中国戏剧家协会和北京市文化局共同召集。座谈的目的，是为了探讨如何使我国具有悠久历史和广泛群众基础的戏曲，更好地适应社会主义新时代人民群众的需要；促使戏曲随着社会的发展而不断地得到革新和发展。戏曲的发展方向，是努力反映我们伟大的时代，并且用新的观点表现我国各族人民英勇奋斗、艰苦创业的历史。我们的舞台应当成为宣传社会主义、爱国主义的思想阵地，而不应当成为传播封建主义、资本主义思想的场所；还要帮助观众正确地领会我国戏曲遗产的精华，帮助观众培养高尚的健康的艺术兴趣，而不是把糟粕给予观众，散布庸俗的低级趣味。这些问题十分重要，应当引起戏剧界的经常的充分的注意，并且经过讨论研究和长期实践，正确地逐步地加以解决。

座谈会指出：解放以来，我国戏曲工作在百花齐放、推陈出新方针的指导下，不断前进，已经取得了巨大的成就。我们今天的舞台面貌，比起旧时代来，有了根本的改变。广大戏曲工作者在发展祖国优秀戏曲遗产和创造新的戏曲方面，作出了重要的贡献；许多优秀剧目的演出，受到了群众的欢迎；在教师们的努力教导之下，大批的优秀的青年演员已经成长起来。但是，舞台上仍然出现了一些不利于人民和不适合人民需要的剧目；有些因内容不好早已停演的剧目，在一个时候或一些地方又重新上演；有些坏戏，不但没有受到评论界应有的批判，反而受到赞扬；有些好戏，却没有受到应有的重视与提倡。座谈会认为，目前戏曲工作中存在着某种保守倾向，主要表现在对于戏曲遗产没有采取正确的批判态度，没有区别封建性的糟粕和民主性的精华，甚到把糟粕当作精华，把封建性当作民主性；对于戏曲的推陈出新，缺乏应有的积极态度。实事求是地指出和批判这种倾向，并且指出正确的方向，团结最大多数的戏曲工作者为之奋斗，就有利于戏曲为工农兵、为无产阶级的政治服务。

遗产必须批判地接受，传统戏曲必须推陈出新，这是我们在戏曲工作中的根本原则。我们历来反对对待遗产的虚无主义态度和粗暴作法。但是，我们是在肯定戏曲必须革新的的原则下反对粗暴的，我们反对的是那种对于传统剧目的不正确的乱改，决不可以借口反对粗暴而拒绝革新。究竟是推陈出新，还是因循守旧？这是戏曲工作的根本方针问题，关系到广大人民群众的利益，也关系到戏曲本身的发展前途。人民群众迫切要求能够从戏曲中受到社会主义、爱国主义的教育，提高思想觉悟和道德品质。戏曲只有适应人民群众的要求，随着时代的前进而前进，才能具有无限的生命力。伟大的社会主义新时代，为新的戏曲的发展开辟了广阔的前途。我们的戏曲工作者应当不辜负这个伟大的时代和广大人民对于他们的殷切期望。

座谈会还指出，推陈出新与百花齐放、百家争鸣是不可分割的。在不违反毛主席提出的六条政治标准的原则下，应当提倡各种艺术题材、各种艺术风格的自由竞赛，允许进行各种试验，开展群众性的自由讨论。解决戏曲艺术中的是非问题，应当通过自由讨论和艺术实践，不能采取简单的强制的方法。目前戏曲界正讨论的有如下一些问题，对于推陈出新方针的认识和态度问题，对于传统剧目中封建性、人民性的理解问题，对于鬼戏的看法问题，对于历史剧古为今用和表现时代精神的理解问题，以及舞台艺术革新中的问题。这些问题，既包含有方针性质的争论，也包含有学术性质、艺术性质的探讨。这些问题的深入讨论，无疑地将会有益于戏曲工作的发展。

本报为了有助于这一场讨论的开展，拟陆续发表上述各种问题的资料和文章，使各种不同意见得到交流和讨论，希望全国戏曲工作者、文艺工作者和观众热烈参加。

引自1963年9月9日《光明日报》

北京市人民委员会关于
梅、尚、荀、青年京剧团整顿问题的批复

市文化局：

你局1963年8月24日文艺字第471号关于整顿梅、尚、荀、青年京剧团具体计划的请示报告，已悉。市人民委员会同意你局所提意见，请即办理。

一九六三年九月二十七日

抄　送：中央文化部、市委办公厅、宣传部

附：

北京市文化局为报送整顿梅、尚、荀、青年京剧团具体计划的请示报告

关于整顿市属梅兰芳京剧团、尚小云京剧团、荀慧生京剧团、北京青年京剧团的问题，根据市委的指示，业经报请中央文化部批示，同意我局按所提的第一个方案进行整顿。

整顿四个团的第一方案是：

1.把梅、尚、青年京剧团及已改制的荀的剧团的牌子摘下，另改新名。

2.把四个团合并成一个团，分成两个演出队。

3.把骨干力量集中，建立一个较坚强的领导核心。

4.合理配备业务人员，把行当配备齐全，成为一个在观众中站得住的剧团。

5.整顿后的新团要按党的要求作出长远规划，作好继承革新工作，积极提高艺术质量，经济上力争自足自给。

为使这项整顿工作有条不紊、不出偏差、不出乱子、顺利进行、必须采取慎重、细致的作法。尤其对一些名老艺人，主要演员要进行妥善安置，对一般业务人员也要负责到底，使之各得其所，把所有人员的安置工作做好。对四个团335人的安排，我们打算采取以下一些原则做法：

1.对名老艺人如尚小云、荀慧生，在工作上一定进行妥善安置。尚小云由陕西省在政治上、工作上安排。荀慧生安排为市戏曲研究所所长。

2.与四大名旦合作多年具有一定艺术修养的老艺人，能教戏的到戏校教戏，不能教戏的安排到市戏曲研究所作委员。

3.够退职退休条件的按国务院规定办理退职退休。

4.对一些在继承流派有一定成就的（如赵荣琛）或在群众中有一定声望和影响的主要演员（如梅葆玖）尽量留在新团。

5.对一般行政业务干部也一定按以上原则负责到底,使之人尽其才,各得其所。首先补充给北京京剧团、实验京剧团及市戏校,有余剩时,为照顾到这些业务干部多是梨园世家,久居北京,安排到临近省市,如河北省、天津市、张家口等地剧团工作。其中有少数业务人员10余人,因为搞演员发展前途确实不大,动员他们转业。

四个团经整顿后建立新团拟定名北京京剧二团。新团要在党领导下,认真贯彻百花齐放、推陈出新的方针,在革新与继承上做出成绩,积极提高艺术质量,积极进行思想改造,把经常的深入工农兵,为社会主义建设服务成为制度。要建立起一套完整的工作体系,有长远的奋斗目标,在经济上做到自足自给,成为一个合乎党的要求的在广大观众中真正能站得住的京剧团。

新团选留的人员,尽量选拔德才兼优的有真才实学的业务人员,使新团行当齐全,队伍精干,按一个演出单位多些配备,大致定编制140人左右。

进行这项整顿工作,因为涉及面很大,关系到300多人处理的问题,思想情况很复杂,一定要加强政治思想工作,认真贯彻负责到底,各得其所的原则。一定要把人员安置工作做得深透,保证不出乱子。要求大家都能站在国家利益上,服从分配,服从决定,团结一致,共同把这项整顿工作做好。

在工作步骤上:先党内后党外,先上层后群众,做到统一认识、充分磋商、明确方向。我们打算在五反运动的基础上立即着手整顿工作,争取在国庆节前把工作结束,新团出现。

为了切实做好这项工作,在党组的领导下责成局人事处、艺术处、财务处及梅、尚、荀、青总支组成一个工作组负责进行整顿四个团的具体工作。

有关整顿四个团的具体计划另拟。

急盼指示。

1963年8月20日

附:1.关于人员安排的具体说明。

2.新团的组织机构及人员配备。

附件一

关于人员安排的具体说明

(一)梅、尚、荀、青年京剧团人员基本情况:除吉祥、音乐堂、圆恩寺三个剧场人员外,四个剧团正式编制人员、长期临时工共335人。

计:梅剧团行政业务人员99人:行政7人、业务89人、临时工3人。

尚剧团行政业务员74人:行政9人、业务65人。

荀剧团行政业务人员59人:行政4人、业务55人。

北京青年京剧团89人:行政8人、业务80人、临时工1人。

总支办公室4人、创作组6人(其中包括临时工)、在职学习者2人、带工资下放者2人,总计335人。

(二)对两位名老艺人的安排:

1.尚小云,因为陕西省已任尚小云为陕西省京剧院院长,由市向陕及本人明确以后即在陕西省安排。

2.荀慧生拟安排他任市戏曲研究所所长。

(三)与四大名旦合作多年有一些艺术修养的老艺人,拟安排到戏校教戏的有:刘连荣、尚富霞、王少亭、白登云、朱斌仙等五人,安排到戏曲研究所做研究员的有:姚玉芙1人。

(四)在继承流派有一定成就及声望的主要演员有:梅葆玖、梅葆玥、赵荣琛三人及非流派演员在社会上有一定声望的李宗义、李慧芳、李元春等六人留在新团。

(五)原系四个剧团主要演员拟另行分配工作的有:叶盛章,系长期病号,不能从事舞台活动,拟安排戏校任教。另外有:童葆苓、黄玉华、李薇华等3人补充到区属鸣华京剧团。

(六)可补充给北京京剧团、实验京剧团、市戏校、中国戏校及河北省、天津市、张家口的业务干部共102人。

(七)转业另行分配工作的业务人员14人。

(八)配备新团行政业务干部共138人。

计:行政干部、勤杂人员20人:行政干部15人、勤杂5人。

业务干部:演员63人、乐队20人、舞工队21人、编剧7人、导演2人、空额5人。

(九)由局另行安排的行政干部及勤杂人员共34人。

(十)够退职、退休条件的共10人。

(十一)四个剧团有1958年以前参加工作做长期临时工5人,2人留新团工作,3人为另行安排。

又四团用有短期合同工17人,都是业务人员,拟在这次整顿时一并进行安排,以便减少社会负担。

(十二)名演员姜妙香正式编制在中国戏校,他在梅剧团拿兼薪240元,他的爱人冯金英也在这次退休,为照顾他的生活拟安排他在市戏曲研究所做委员拿兼薪。

(十三)主演王吟秋现患严重肺病长期住院治疗,不能分配工作,名额暂留新团。

(十四)新团正副团长人选,由局提名任命。(后报)

整顿四个团其他有关问题:

一、原属四个团有行政职务的人员(包括团长、副团长、政治协理员)在四个剧团整顿工作同时按人事任免手续将原职务免除。

二、新团成立后将党、团总支撤销,成立党、团支部、系机关支部性质。党、团支部设办

公室，设置专职干部1人，办理党、团组织的日常工作。

三、将音乐堂、圆恩寺两剧场交局另行分配，吉祥剧场改归新剧团领导。

四、新团地址设原中和戏院。

五、在四个团进行人员安置的同时由各团办公室负责将本团物资器材、各项账目由原负责人员造表清结加以冻结，由局财务处通盘处理。

关于文学艺术的两个批示

毛泽东

一、一九六三年十二月十二日的批示

各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是"死人"统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。

许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事！

二、一九六四年六月二十七日的批示

这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。

引1967年第9期《红旗》

两个文艺批示指毛泽东一九六三年十二月十二日关于艺术工作方面存在的问题给中共北京市委员负责人彭真、刘仁的批示和一九六四年六月二十七日在中宣部《关于全国文联和各协会整风情况的报告（草稿）》上的批示。

引《邓小平文选》第二卷注释126

出社会主义之新是戏曲工作的努力方向

全国戏曲工作者，从去年8月间的首都戏曲座谈会开始，在党的领导下，深入讨论了

戏曲如何进一步推陈出新和更好地为社会主义服务的一系列重大问题，批判了戏曲工作中的保守倾向和各种错误观点，同时对有关戏曲革新的艺术理论上的问题进行了初步的探讨。这是戏曲工作史上的一次大讨论，提高了戏曲工作者的思想认识，鼓舞了戏曲工作者的革命热情和艺术创造的积极性。

讨论已经进行了九个多月，戏曲革新的工作开始取得新的成果。戏曲界进一步明确了，戏曲必须适应社会主义经济基础的需要，出社会主义之新是当前的努力方向。在这种思想的指导下，大批戏曲工作者下乡、下厂、下连队，加强了同工农兵群众的联系；不少人正在努力创作现代生活题材的新剧本，力图反映我们伟大时代的精神面貌；在艺术实践上进行了创造性的探索，一向被认为难以反映现代生活的某些戏曲艺术，例如京剧，也排练和上演了一些现代生活题材的好剧目，获得观众的好评。这些可喜的好现象，说明了戏曲工作正处在根本改变面貌的开端。

我报从去年 9 月 9 日开始，和兄弟报刊一起，刊登 了大量的讨论戏曲改革的文章，交流了各种不同的见解和艺术观点，收到集思广益的效果。对文化界、戏曲界的大力支持，我们深表感谢。现在，戏曲工作的新局而正在开始形成，工作实践中又提出了不少新问题需要探讨，我们认为对上一阶段讨论最多的推陈出新问题，加以回顾，可能对当前的工作和讨论有一些益处。

戏曲艺术发展的必由之路

通过讨论，使我们明确认识到我国当前的戏曲工作，必须为出社会主义之新而努力。这是时代的要求，也是戏曲发展的必由之路。

在我国人民的文化生活中，戏曲拥有大量观众，是人民群众的重要的精神食粮之一。人民群众总是随着政治生活和经济生活的变化而不断地对精神食粮提出新的要求，要求文化生活和政治、经济生活相一致。在民主革命时期，社会生活集中在各革命阶级的新势力和帝国主义及封建阶级的旧势力之间的斗争；在抗日战争时期，民族解放斗争更是当时社会生活的焦点。在这种情况下，人民所要求的文化生活，是反映无产阶级领导下的人民群众反对帝国主义和封建主义的斗争。这是毛主席在《新民主主义论》中所说的，新民主主义的文化“是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化”。这是当时人民群众对文化的根本要求。现在，我们处在社会主义革命和社会主义建设时期，这是以反对资本主义为主要任务的伟大的革命，使得整个社会生活产生了最深刻的变化。生活在这个最深刻的革命斗争中的人民群众，必然要求文化的重要部门之一的戏曲，从新民主主义文化的性质，改变成为社会主义的文化的性质，反映社会主义的新生活和新斗争。因为，人民群众不只是把戏曲看成为仅供娱乐欣赏的艺术，而是把它看成为文化革命的武器。革命的戏曲和所

有的文学艺术一样，在革命之前，它为革命进行着思想准备，当革命进行的时候，它又负有传播革命思想、巩固和发展革命成果的职责，是革命总战线中必要的文化战线的重要组成部分。所以，社会主义的戏曲，必然要适应社会主义的经济基础和社会主义的政治斗争的需要，反映社会主义新时代的生活和斗争。这样，也就规定了社会主义时期的戏曲内容，不同于民主革命时期的戏曲，更不同于封建时期的戏曲，社会主义时期的戏曲，同其他艺术一样，虽然还有反帝、反封建的任务，但主要任务是反对资本主义，帮助人们清除头脑中的资产阶级思想，当然同时对于戏曲中残存的封建主义的思想，要继续坚决肃清。这是一场深刻的斗争，通过斗争，使得宣扬社会主义思想的戏曲，逐步地成长和壮大起来。

出社会主义之新，既是戏曲的一次根本性质的革命，则就要求我们对待戏曲遗产，应该采取正确的态度。我国戏曲艺术拥有丰富的遗产，传统剧目中有不少精华，轻视戏曲遗产是文化虚无主义的观点，必须加以反对。但是，不能不看到这些遗产是旧时代的产物，而且历代的统治阶级都曾长期利用戏曲为他们的利益服务，因此，戏曲中必然存在着许多糟粕，即使是在比较优秀的传统剧目里面，也往往是糟粕与精华杂陈的。因为，传统剧目是反映生活在封建时代人物的行为和思想的，剧中的正面人物或反面人物，都必不可免地带有封建时代的生活烙印。古代剧作家，即使是倾向于人民的剧作家，在反映剧中人的行为时，在歌颂了剧中人的反对异族侵略、反对封建王朝、反对封建礼教等进步行为的同时，也往往不可避免地歌颂了符合他们的封建社会标准的各种道德。这是古代剧作家为时代和阶级局限的必然结果。今天整理、改编传统剧目时，就必须认识到这种情况，一方面不能把古人现代化，必须真实地塑造剧中人，但是，主要的方面应该是使观众从历史事件中、从剧中人物的行为中取得一定的教益。所以，对于过去时代的戏曲作品，首先要检查它们是否表现了过去时代人民的真实思想和情感，是否表现了历史上的一定的进步倾向，还要研究在今天的条件下演出是不是对今天的人民有利。用这种批判的态度来整理遗产，才能使遗产为我们服务；这也是对待人民文化生活必须有的负责态度。

更为重要的是，在推陈出新的问题上，应理解“陈”与“新”之间的辩证关系。作为民族艺术的戏曲，就一定要从民族的戏曲的传统上开步，这是以“陈”为起点；但是目的在于创作新的东西，所以又是以“新”为目标。“新”，主要是指社会主义的新思想、新内容。首先要求有新的内容，然后为了表现新的内容而突破旧的形式，使戏曲艺术从内容到形式都走向更完美的境界中去。因此，从思想内容上出社会主义之新，是今天戏曲革新的基本问题。前人对戏曲的思想内容，也做过革新工作。这种革新，和我们今天所提的革新的有着本质的不同。历史上的戏曲内容，从整体上加以分析，都是两种文化的并存，既有反映劳动人民民主思想的文化成分，也有反映统治阶级剥削思想的文化成分，而占有统治地位的则是统治阶级的文化。由于统治阶级的文化占据着统治地位，戏曲思想内容上的革新，就只能是同私有制经济基础相适应的革新。社会主义的文化，反对压迫、反对剥削，反对私有制，为发

展和巩固社会主义的经济基础而斗争，它是思想内容上的根本革新，也将赋予戏曲艺术以前所未有的崭新的内容。

由于内容的革新，必然引起艺术形式的改变。对于传统的优秀艺术，我们必须继承。那种抛弃传统艺术，或是在改革中抛弃本剧种艺术特色的做法，都是不利于艺术的发展，不能为人民群众所接受的。但是，那种完全局限于戏曲固有的程式而损害编排演出现代戏的做法，只能导致失败，也是应该反对的保守思想。我们不是传统艺术的原封不动的保存者，而是发扬光大者。我们是既要继续传统，又要突破传统，只有发扬光大，才是真正的继承。否则，抱残守缺，结果是要被时代所抛弃的。

编写和上演现代戏是当前的首要任务

戏曲既是以出社会主义之新作为当前工作的努力方向，多写、多演反映现代生活题材的戏，就应成为我们当前的头等重要的任务。首先应当反映当前社会主义革命和社会主义建设的伟大斗争，同时也要反映中国共产党所领导的各个阶段的革命斗争历史。这是中国人民进行的伟大的动人心魄的斗争，无论是建国以来近十五年的斗争，或是新民主主义时期的革命斗争，无论是阶级斗争或是向自然界开战，都是在不同的方面深刻地说明了马克思列宁主义、毛泽东思想的伟大，对人民群众有着直接的、深刻的教益，都可以用来鼓舞今天人民的革命意志和劳动热忱。

上演现代生活题材的戏，使得戏曲的推陈出新工作进入了一个新的阶段。全国解放初期，对戏曲进行了改戏、改人、改制的“三改”工作，对于戏曲的发展和繁荣，有十分显著的成效。几百个剧种得到了恢复和发展，培养出一代新人，建立了两千多个专业剧团和大量的业余剧团。事业规模的巨大发展，是过去时代根本无法比拟的。经过广大戏曲工作者的努力，创作和演出了不少优秀剧本，取得了改造戏曲的丰富经验。更为重要的是绝大多数戏曲工作者的精神面貌有了很大的变化，在政治上拥护党、拥护社会主义，已经形成为一支能够担当戏曲革新任务的队伍。这些成绩为今天进一步革新戏曲，准备了条件。现在要求各种传统戏曲都以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，来反映现代生活和斗争，这是时代所赋予的光荣任务，这也是符合于戏曲艺术本身发展的需要的。任何剧种，如果只能反映过去时代的生活、表演古人，而不能反映新时代的生活、表演今人，那末这样的艺术就没有广大发展的前途。不断扩大艺术表达的功能，是任何走向繁荣的剧种的必然道路。上演现代生活题材的剧目，为扩大戏曲表达功能提供了无限天地。所以，无论是为了完成时代所赋予的任务，或是戏曲本身发展的需要，多写多演现代题材的戏，都是十分需要的。目前，现代题材的戏太少了，尤其应该大力提倡。剧作家、导演、演员、音乐工作者、舞台美术工作者，都要以创作、演出好的现代戏为己任。

多演现代戏，并不等于说我们的戏曲艺术只允许表现现代题材，出社会主义之新主要是指宣传社会主义思想。社会主义思想，也就是无产阶级的思想。这种思想是我们用以观察、分析一切事物，观察分析古今中外各种生活的指导思想。对于历史事实，我们只要正确地运用马克思列宁主义的历史主义观点加以分析，它是完全可以为社会主义时代的人民服务的。因此，我们主张大力提倡现代戏，同时也主张继续整理、改编传统剧目，创作以马克思列宁主义历史主义观点评价历史的新的历史剧目。这样才能使我们戏曲艺术的道路在大力提倡现代戏前提下，越走越宽，促使戏曲工作出现更加繁荣的局面。把传统剧目一笔抹煞，否定历史题材剧目的必要性，是不符合于人民群众的需要，不符合于党的戏曲政策的。

戏曲出社会主义之新，创作和演出现代戏，经验不多。积累经验，需要巨大的劳动，也需要时间。用旧时代遗留下来的传统艺术的形式表现社会主义新时代的内容，是从内容到形式的浑然融合，是一个艰巨的创造过程。是需要长期努力的伟大任务。我们要有个雄心，坚信我们的戏曲艺术必能攀登光辉的高峰；同时又要对每一个剧本的创作，每一项艺术的革新，付出艰巨的劳动。这样，才能创造出有高度政治思想内容和高度艺术水平相结合的社会主义的新戏曲。草率从事，是会有害于戏曲出社会主义之新的。还必须认识到，这种既继承传统，又突破传统的创新，在它的初期，必然是不很成熟的。对这种新生的事物，我们要采取热情支持的态度，并积极地通过实践以积累经验，使它逐步提高。对新生的艺术挑剔过多，使人望而却步，是不利于戏曲出社会主义之新的。

关键在于戏曲工作者的自我改造

戏曲工作者要完成这样光荣而艰巨的任务，使戏曲艺术出社会主义之新，关键在于加强自我改造。现在，戏曲工作者深入到火热的斗争生活中，密切和工农兵相结合，已成为当务之急了。戏曲工作者和其他文艺工作一样，都是通过自己创作出的艺术作品，反映各种时代的生活，并评价生活，从而表达自己的观点，影响观众，从精神上产生着改造世界的作用。那么，社会主义的戏曲工作者，就必须投身到火热的斗争中，和工农兵相结合，成为革命的文化战士，才能使自已的思想感情和时代脉搏的跳动相呼应，才有可能反映时代的面貌和声音，才有可能用社会主义思想教育群众，产生改造世界的作用。

从戏曲界多数人的实际情况来考察，努力进行思想改造，努力和工农兵相结合，更有现实的迫切性。解放之前，绝大多数的戏曲工作者处于被压迫的地位，戏曲工作对于当时多数的戏曲界人士说只是一种谋生的工具，很少有可能接受新的文化和新的思想。他们从自己所处的社会地位和所接受的传统的戏曲教育中，都不可避免地沾染了许多封建主义的思想。解放之后，情况已经有了很大的改变，很多戏曲工作者的思想有了很大的进步和

提高。但是，由于长期演出历史剧目，经常揣摩剧中古代人的思想感情，不熟悉工农兵的思想感情，骤然转过来表演现代生活，从思想、生活一直到艺术形象的塑造，都是存在着困难的。青年的戏曲工作者，虽然是在社会主义教育制度下培养出来的，但也从学习传统戏曲中不可免地接受了一些旧的思想；同样存在着脱离工农兵、脱离现实斗争生活的倾向，要想根本扭转这种状况，就必须接受社会主义教育，必须深入到生活中去，和工农兵相结合。如果只有旧的传统，只熟悉旧的思想感情，只懂旧的技巧，是绝对没有办法创造社会主义的新戏曲的。

戏曲工作者到斗争的生活中去，不仅为自己所必需，而且是为创作、表演现代生活的剧目所必需。毛泽东思想、党的方针政策，是观察生活的锐利武器。重新学习毛泽东著作，深入钻研党的方针政策，武装自己的思想，就成为戏曲工作者深入生活的必修课目了。不然，入宝山而空回，不少人是有此教训的。但是，对这样一个十分重要的问题，有些人并不重视。例如，有些人自认为：只要掌握了表演技巧，再有一个好的剧本，闭门深思，加以揣摩，就能演好现代戏了。这种意见的依据是：编导和演员都未生活在古代，不是同样可以把古代生活再现于今天的舞台之上吗！这是企图沿着表演古人的既定的艺术程式的老办法，来代替今天现代戏中的艺术创造，是极为错误的。

到斗争的生活中去，熟悉群众的思想感情，寻找群众喜闻乐见的艺术表现形式，探索革新艺术的道路，创作出新内容、新风格的剧本，提炼出新的表演艺术的形式，使当代革命生活在戏曲舞台上得到概括和结晶，只有这样，才能使我们的戏曲更具有有伟大的民族气派、民族风格，远远超越过去时代的艺术成就。这就需要在艺术上有百折不回的试验，又需要在理论上有创造性的探讨。这是必须下一番刻苦的功夫的。

深入到斗争生活中去，和工农兵相结合；努力学习革命的理论，掌握武器；磨炼和提高艺术水平；试验、试验、再试验，不间断地创造，不停息地前进，才能使我们的戏曲艺术，放出时代的异彩。

引自1964年6月2日《光明日报》

在京剧现代戏观摩演出大会座谈会上的讲话

（一九六四年六月二十三日）

周　恩　来

各位同志：

你们演戏紧张，我讲话也紧张。一个人做一件既没准备又不熟悉的事情，一下登场，不

紧张才怪哩。紧张是真实的，说不紧张是骗人的。有人准备了，又是熟悉的，当然就不那么紧张的。你们别看我六十多岁了，我有时也有晕场，也要紧张的。因为你们这么多人都是内行，又亲身参加了编剧、导演、表演、舞台工作各个方面，还有文艺界的一些朋友都是搞艺术的。我想，既然你们搞了这样大的可喜的会演，这次可以说是比较成功的。我也算是关心的一个人吧，抽工夫看戏，甚至会开完了，最后只能看个结尾，我还看了三次。那是休息，也算换换头脑，看看有没有一点什么收获。另一方面，也是的确想表示支持，因为可以起点鼓舞作用嘛。

我们这样的人，一举一动要有点责任心，到底你支持什么，反对什么！你看旧的东西，你只是为了听听它的唱腔，为了休息头脑，还是为了欣赏它的内容？毛主席经常说，我们一举一动都有政治意义。我们不能把一个人分开，说这个时候我是毫无政治内容、政治意义，那不可能嘛。所以我们要养成一种责任心。

我想讲的第一个问题，还是毛主席的文艺方针。

前年，毛主席在十中全会上讲了形势，讲了阶级，讲了阶级斗争，同时讲了要提倡演出为社会主义服务的现代的革命戏。以后在华东、在去年春节的时候也讲了演新人新事，反对演旧的封建阶级、资产阶级的东西。我们在北京，在中央也说了一些，说的不那么扼要，又没有那么抓。因为去年搞"五反"，重点放在全面的"五反"上了。就没有用劲抓文化方面的工作。所以，到去年我们出国以前，主席又讲了这个问题。不久，主席有一句批语说："许多共产党人热心提倡封建主义、资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事！"我们出国访问远在海外，听了也就得到益处。在所有访问的国家，我们就讲毛主席的文艺方针，讲一定要搞新文艺，要有战斗性的。这样一讲，他们拿给我们看的文艺，就总得是有战斗性的，所以，毛主席的方针，你只要一传播，它就有影响的。只要他还有点愿意革命。社会主义国家，当然不用说了，就是进行民主革命的非洲国家，他也想到这个问题。可见毛主席的方针，就是马列主义的普遍真理，是放之四海而皆准的，就看你怎么提倡，怎么抓。所以，第一个问题我就讲毛主席的文艺方针。

毛主席在延安文艺座谈会上讲话已经有二十多年了。前年，我们虽然纪念了《讲话》的二十周年，但是还是没有很准很深地抓。一定要等主席亲自说了话，一九六二年说，一九六三年又说，这样才影响了全国。这一次主席的批语，经过小平同志的传达，找文艺界人谈了，然后就推广开了，这就产生了华东的话剧会演和这次京剧的现代戏会演。这两次演出我都看了不少的戏，就感觉到实在应该登高一呼，把主席的话广泛地传播开，而且在行动上来证明，真正是拥护党和毛主席的话。

主席的要求，就是要在我们戏剧界（因为我今天只讲戏曲）掀起一个革命。本来一九五七年反右斗争以后，就是讲社会主义革命，不仅在经济战线上，而且在政治战线、思想战线上进行社会主义革命。讲到思想战线，特别是文艺界，是个主要的方面之一，要引起这个革

命。可是中间有曲折。一九五八年我们提倡了演现代的革命的新人新事，演当时的一些英雄事迹，电影这么提倡了，话剧、戏曲也是一样。但是，搞了一阵子，没有抓紧。当然，初期的东西总是粗糙的，这个道理，本来我们学习过毛主席著作的人都懂得的。可是，搞着搞着又放松了。后来搞了文艺八条，纠正掉一些"左"的东西，但是又有点偏向。我记得，一九五九年我还讲了一个两者的关系，讲了十条①。那时也讲了重点，重点在思想、在政策方面，但是也没继续抓。所以，党的工作也好，政府工作也好，这方面我们没有把毛主席的精神认真贯彻下去。对主席的方针，要认真贯彻，不要像过去总反复嘛。你说我们没搞，也不是，就是不认真贯彻，一直抓到底。当然，这只靠一个人不行，要靠群策群力，大家来搞。中宣部、文化部是负领导责任的，他们就要抓到底，我们就是督促检查。

主席这次登高一呼，力量就大，因为他抓住本质的东西了，抓住要害了。民族戏曲都要演现代的革命的事迹，是有它的困难，但只有走这条路才有前途。我们青年一代学老京戏，唱、念、做、打这些基本功都学到手了，如果内容人家不愿意看，不愿意听，那你还不是没有前途。香港旧剧界的人，对我们在毛主席、共产党领导下培养了一批青年，使京剧得以复生，很高兴。但他们不懂得，这不仅是把技术传下来了，更重要的还是要有个思想的革命，内容实行了改革才会有前途。否则，青年同志就不干嘛。旧戏他们不懂，演的事情他也不懂，而且他钻进去了，如不加分析批判，还会发生更坏的影响。事情很清楚，但是我们过去对很多方面的事就是视而不见，听而不闻。毛主席一抓，才抓到本质。

演革命的现代戏，实际上是个革命，在思想领域中的一个革命，也就是对戏剧的革命，包括话剧。要搞戏的革命，首先还是要做人的工作。戏剧界本身也要革命，从编剧、导演、演员一直到各种戏剧工作者，搞戏剧批评的，搞组织领导工作的，包括剧协，统统在内。我去年讲过一次，要把我们每个人都变成一个革命的文艺工作者。这就要有个具体的业务、具体的任务给他，他才能去实践，去起革命的作用，否则还是空的。学"毛选"，如果不实践，就不能够领会"毛选"的指导性有那么强，那么需要。所以戏的革命就是人的革命。戏曲改革，从开国以来就讲了，那时还是初期，是把旧的东西加以整理，坏的去掉，好的提倡，加以修改，然后把不好不坏的暂时保留下来，将来逐步地去代替它，那还是一个改良的做法。那时新的只是提倡，产品很少，没有着力去做。那是初期，还许可，因为时间、条件还都不成熟。但是毛主席问得对，已经十五年了，我们进行社会主义革命和社会主义建设已经十五年了，现在还是这样子，而且共产党员，包括戏剧界的共产党员，就这样的熟视无睹，不热心于提倡社会主义的戏剧，那还不是咄咄怪事！那对我们党的领导，对我们后代，怎么交待呢？所以，想到这个问题必须多讲几句，促使大家认识这件事，领会主席这次提倡演现代戏的深刻性。好在这次一提倡，的确大家都愿意来参加这个运动（这既是经常的工作，也是个

---

① 周总理于一九五九年五月三日在紫光阁作了《关于文化艺术工作两条腿走路的问题》的报告，讲了十条。

运动），从思想到生活都起了变化，这是可喜的。应该说，这次比过去几次开端，都开得好。

演现代戏还是要有革命的内容，现代戏也要一分为二，现代戏有好的也有坏的。具体内容，就是为工农兵服务、为社会主义服务。还有第三句，就是主席最近讲的，还要为世界上最大多数人服务，加一个世界性。我们现在要挖修正主义的根子，不仅在国内，在国际上我们也有迫切的任务。我们这样做是有世界意义的。主席最近说，在战略方面，我们总是要为最大多数的人，首先是工农兵，其他只要是受压迫的，包括民族资产阶级、爱国的知识分子在内，都要组织到反帝统一战线中来，加在一起就是百分之九十以上的人了。当然，最基本的群众还是工农兵。所以，为绝大多数人着想，那就有了世界意义了。苏联搞了四十多年，但在文艺方面，特别在戏剧方面就是落后。芭蕾舞总是演古典的东西，没有现代的。演了一个《巴黎革命的火焰》，很勉强。还算是有这么一点，但还是资产阶级的民主革命，还不是巴黎公社。巴黎公社他们写了一个，后来没有拿出来演。其他都是古典的。就是巴黎大革命，向马赛进军，也还是资产阶级嘛！其它你就没有嘛！至于说现在出了一些修正主义的话剧、舞蹈、电影等等，就更不用说了。毛主席的文艺思想，在二十多年以前就是完整的一套，我们现在还在实践。虽然晚了一些，但还不算迟，正好配合我国国内阶级斗争、生产斗争、科学实验，配合国际上整个反帝反修的斗争，很是时候。所以，我们不仅要把这看作是戏剧本身的革命，而且要联系到政治任务。为了为工农兵服务、为社会主义服务、为世界最大多数人民服务这三个目标，我们要把我们的东西拿出去给国际友人看。国际上好的东西，我们也要传播过来，要选好的。比如东方歌舞团出国，我就给他们说："你总要学一些战斗性的东西回来。黑人站起来反对帝国主义这就是个斗争嘛！"学回来，这样一传播，介绍给中国，然后再翻给国际友人看，也算是一个推动，一个新的气象嘛。这次我们给非洲友人看《智取威虎山》，他们的反映就更强烈了。觉得的确好，很新颖，有战斗性。他们特别欣赏这个战斗性，说合乎他们今天的客观环境。可见，这次毛主席振臂一呼，党中央坚持，许多地方党直接抓，你们一努力，现代戏不仅在国内受到广大群众欢迎，我看将来还可以出国。当然，现在还不是很完备，还要稍微留一手，等一下子，但是总要准备到国际舞台上去，不要将来在国际舞台上还是演那些老的嘛。当然，老的拿出去也起过一些作用，他还是欣赏这样的艺术形式，但内容不甚了了。为什么我们不把新的内容摆进去呢？有些好的艺术形式，我们并不取消嘛。所以这一次，就是七月份，准备有个团把我们的交响乐、芭蕾拿到香港去，所有的内容都是古人、外国人，我就不赞成，把它停止了。因为气氛太不适应了。当然技巧是不坏的，但方向不太合。国内提倡演革命的戏剧，你跑到香港，又不是很远，就在门窗子那边，广大人民还是中国人，他们看到这个东西，有思想的人就会感到不调和。即使可以搞到外汇，我也不要这笔外汇。你不能因为要钱，就降低了我们的政治影响，思想意义就不讲了。这是一个革命的问题。我们现在既然已经在世界上起到一定的作用，就要使全国广大人民来认识这个作用，戏剧界也包括在内。所以戏剧界要改造，要担负起党的这个

任务。这就不仅要有戏剧的革命,还要有人的革命。

第二个问题是关于对立统一问题。

对立统一中的两个方面到底照顾哪一个?在文艺问题上,这些问题都是毛主席在延安文艺座谈会上早已回答了的。在这方面我想讲三个问题。

第一个是普及与提高的问题。到底现在是普及还是提高?毛主席说的,你开始是先求普及,然后再讲提高。就是说,开始是会粗一点。但是,你全国有三千多个剧团,第一步总是要能够有东西演吧!旧东西不演,又要生活,如果统统停下来等着我们写剧本,那他怎么生活呀?当然,还有一批保留节目,但是总要逐渐增加嘛。只要是革命的现代戏,是好的,虽然里边也还有些小毛病,你先推广,使大家都演,造成一个风气,观众的看法就会改变,既教育了群众,剧团本身、人也都会得到改造,至少会受到影响。少数人还会是固执的,就叫他固执一个时期,观战一个时期。或者会有更坏的,将来总会自我淘汰的。我们还要教育他们嘛。所以,第一步是普及,现在不要马上就在提高上过于斟酌——也许这一点行家跟我的意见有些出入,我还是主张先注重普及。因为过去几次就是普及没有抓住,搞一搞就散了。普及与提高,这两个东西都要有,但重点应该摆在普及方面,总是要在普及的基础上提高。既有重点,又二者兼顾。你不可能统统提高,可能这个剧提高了,这本戏提高了,别的还差一点,差一点也一样演,否则没有剧本嘛!旧的、传统的、合用的剧目还要保留一批,不废除,但是新的总应该推广,先造成风气,在这中间不断地提高。我们要相信群众,有很多没有参加这次会演的剧团,他把戏拿回去,自己经过修改、加工,也许会有很多的创造。如我在杭州看了昆曲《红灯记》,在演技方面,有它好的地方。好的就是百花齐放,大家一定会把它搞得更好。所以要相信群众,信任广大的剧团,它里头会有提高的。所以普及与提高二者不可偏废,但是要有重点,重点在普及。普及与提高,是对立的统一,统一以后还会有新的对立,又会有普及与提高的问题,矛盾不断地发展,不断地解决。

第二个是思想性和艺术性的问题。到底哪个摆在第一?两个东西都应该重视,也是要二者具备。不能只有思想性,但在初期思想性还是重要的,因为是革命。思想性逐步地深入了,自然就可以突破了原来的艺术性,就会使艺术性适合你的思想性的发展,适合你的内容。这里我讲一讲《奇袭白虎团》。这个戏在思想上、艺术上都有它成功的地方,但从政治角度上看得更高一点,就觉得这个戏在没有修改以前不能推广。为什么?因为这有个中朝友谊的问题,反映了抗美援朝战争中的一个实际战斗问题。戏上写的确有那件事情。但现在表现的内容就有点喧宾夺主,就觉得对朝鲜人民军,对朝鲜的领导方面,对朝鲜人民的英勇,不管是老头、妇女,反映得不够。如果是朝鲜演的戏,他们不提中国人民志愿军,那完全许可的,因为它可以加强朝鲜人民的自信心。的确,主要的力量是他们出的,因为一千多万人在那里战斗嘛!整个朝鲜北部,连南部一部分也有所牺牲嘛!那真是一种废墟式的战斗,然后重新建设起来。那不靠朝鲜人民靠谁呀?在这个意义上,我们志愿军只是帮了

一臂之力。从这个意义上说，你这个《奇袭白虎团》就把中国人民志愿军写得太突出了，朝鲜人民的形象就不太完全了，军事指挥不是那么并肩作战了。一直到前线都要显示出朝鲜人民的力量，探路、掩护、人民的支援，都要显示出朝鲜人民的力量，军事上是共同指挥，这并不难改。如果在没有改好之前，大家都去演，就会发生偏向，人家会以为你提倡搞这个，那在国际上我们就站不住了。但是不要因此泄气，《奇袭白虎团》还是个好戏，就是从国际角度看，还要修改一下，也不难改。的确，没有朝鲜的一草一木、一山一水，特别是没有朝鲜人民，我们怎么作战哪？这是更提高地看这个问题所以演革命的现代戏，思想内容一定要注意。比如对少数民族问题，也要考虑，要看得更高一点。我们现在演的是新的东西，写的是工农兵的英雄人物、英雄事迹，思想性更要注意。因为你演古人稍微差一点，事实有出入，只要是合乎历史唯物主义，合乎现代的要求，能够古为今用，那还可以通得过。这个就是活生生的事实，直接影响到党的现实政策，思想性就更要强。这么说是不是怕了呢？也不要怕。因为各级党委在抓嘛！政府在抓嘛！就会不断地改进嘛！所以，思想性和艺术性两个都要重视，但是现在更应该重视思想性，多重视一点思想性，这很必要，因为是初期嘛。

第三个是生活实践和艺术实践的问题。这两方面都要实践，到底现在哪一个比较更重要呢？更重要的是生活实践。因为京剧或者其他地方戏曲，在艺术上总还有些底子嘛！最缺乏的是生活。所谓深入生活，就是生活到工农兵里面去。除掉老、弱、病、残不能够参加以外，其他中年以下的人都要不断地去生活，生活到劳动人民中去，同劳动，同生活，这样才能起思想感情上的变化，才能改造自己的精神面貌。这是需要进行长期努力的，不是下去一次就能解决的。我跟天津演《六号门》里胡二的李荣威同志谈了几句，他只下去生活一个多月，就能演出胡二这个搬运工人的形象。我就给他说："你别骄傲，才三十多岁，还要学习二十多年哩。一次不够，多次去体验，多次和他们打成一片，才能把思想感情更加充实。"我们一个共产党员，就拿我说，你要有一两年不到底下去，就会和群众有隔阂，许多群众的事情就会不晓得了。你只天天忙国际问题，虽然国际上的政策没弄错，可是群众的生活你可能有隔阂。它就缺一个很大的力量，你缺少基础了嘛！我们为什么在国际上能够说得响亮，就是因为国内建设得好，革命得好嘛，这是我们的大本钱嘛，我们人民的力量的源泉嘛！你脱离这个就不行呀！所以，还要跟国内的事情接触接触，这是有它的根据的呀！我们不是愿意自甘落后的呀！还是主席引的曹操的那两句诗①。艺术实践还要继续，是不能忘记的，只要你愿意在戏剧上有所成就，但更重要的是生活实践。生活实践和艺术实践，两个有矛盾，但是看怎么安排，是可以安排得好的。一件事情总是有一个主导方面，它才能使矛盾求得一个时候的统一；对立，统一，然后又发生新的矛盾，再去解决。

---

① 可能是曹操在《龟虽寿》中的两句诗："老骥伏枥，志在千里；烈士暮年，壮心不已。"

上面这三个问题，我觉得我们各方面都要有所认识。要多注意从普及中提高；要多强调思想性，然后来提高艺术性；要强调生活实践，这样来提高艺术性。这一点很重要，我就在这个地方讲几句吧。比如张君秋同志，他现在变得很苦闷了，他的艺术是旧社会形成的，他的唱腔可以教给学生，他也可以演些传统的戏，可是现代戏到底演不演？他的确有这个雄心。当然，如果为了教学生，他可以试验一下，但是不能作为一个普及的方向，只能作为一种示范，让大家看看，如果觉得他的技术还不错，可以学，那么年青的女演员就跟他学了。但是，男的演女的总会逐步结束的，像越剧女的演男的总会要结束的。为少数人在舞台上示范一下，看个动作，看看行不行，这是允许的，但是不能广泛的搞。是不是就垂头丧气了？我想张君秋同志应该鼓起勇气，你的儿女有许多已经演得很好了嘛，张学津演老头子还是演男的嘛。教育后代，给后代示范，不一定都在舞台上，而是在学校里，给少数人观摩，学一学，是可以的，但不是我们提倡的方向，这是可以肯定的了。事情总是做不完的，总是需要留一点尾巴。比如梅兰芳、程砚秋，他们虽然不在我们当中了，但留下一些好东西，我们还是要传播、欣赏的，在他们为人方面，也有许多可以学的地方。欧阳老也是，他的最后一出戏②，就把李香君给翻了案，否定了侯朝宗，这是要有很坚定的勇气的。他自从加入了共产党，比有些老党员还坚定，我是感到这一点的，很值得提出来。梅兰芳、程砚秋、欧阳老这三大艺人都有这样的好处，他们都不在我们跟前了，我们要纪念他们。

第三个问题，讲戏的革命。

关于戏的革命，我毋须多说。因为主席早就说了："百花齐放，推陈出新"。就是要把那些封建主义的、资本主义的"陈"推掉，不要再演那些封建主义、资本主义的东西，把那个推掉，出社会主义之新。很早就把这个方针立了的，可是很久很久我们没有把它大力提倡。这一次算是振奋人心的了。这个开端应把它继续下去，我们相信是可以把它继续下去的。即使再有反复，也不怕，只要反复得小，稍有反复。说一点反复都没有，是不会有的，只要不是完全偃旗息鼓，不搞了，在一个剧团里也可能有些反复，在一些人的身上也会有一些反复，但是，总的方面我们相信这一次是会越推越广，影响是会很深远的。这方面的前途，我们是有信心的。尤其是经过党来抓，各地方这样抓起来，问题总会解决的。

第四个问题，讲人的革命。

这个问题想多说几句。因为你要演革命的现代戏，你总是要通过人嘛！剧本要人写，戏要人去导演，表演更要人演，就是舞台工作等各方面的配合都要人，组织工作也要人，党抓也要人去抓，因此，人的革命是最关键的，做人的工作是最关键的。在这个问题上是会有些反复的，不是那么简单。在解放初期，第一次文代会上，我们说了，我们对老的艺人和旧社会不同，我们是尊重他们，重视他们，也帮助他们求其进步，旧社会是侮辱他们，我们新

② 指欧阳予倩改编的《桃花扇》。

社会是重视、帮助，是这么个精神，这是初期。到了现在已经十五年了，许多新生力量已经培养出来了，每个剧团年青人都占多数了，年老的人已经不多了，如果我们再不进行人的革命、人的改造，从思想到生活、从生活到思想不断地进改造，到时候还会有脱节的。所以，人的改造、人的革命是个很关键性的问题；没有这个，改革不能长期坚持下去。这就要通过实践，反复地进行实践。先到工农兵的生活中去体验，去实践；然后找到一些典型的事例，群众的语言，群众的形态，把它更加典型化，写成剧本。就是说，通过生活的实践，变成精神的产品——剧本；然后，再通过舞台的表演，看它是不是能够通得过？如果不行，就再到群众中去，再去实践，再去考验，再去琢磨，然后又重新提高起来。这样，经过多次的实践，才能使一个艺术品完整起来。一个作品，不要写完了以后就固步自封，不愿再改了。我们写的反修文章，每一篇都经过几十次的修改，然后主席拿起来又改，改了多少次。主席自己写的文章、诗词，也都是改了多少次嘛。任何一件艺术品，总是要再三再四地琢磨，哪能写个剧本就好得可以不改了？像殿本① 一样不能更动了？那不就是固步自封吗！凡是固步自封就不能再进步了。所以，必须通过实践来加以考验。实践包括生活实践和艺术实践，强调的是生活实践这方面。

我有个提议，请文化部门、各地方的党的领导、各个剧团考虑。我觉得今后六年，艺术团体至少能够有三年、即一半的时间在底下。当然，这里有个集体所有制和全民所有制剧团的问题，集体的比较难，全民的比较容易，因为全民所有制剧团，国家可以给补贴。你只有半年演戏，半年在底下嘛，那当然不可能自给。过去在大跃进的时候，我们的确一方面搞了不少新戏，一方面要求自给，同时提出这两个要求就整住了。我亲自知道的，要赶戏，赶出来就上演，上演又要上缴利润，有许多剧团搞得很辛苦，那时工作很忙，结果只有翻演老戏，把新戏丢掉了。因为新戏太粗糙了，又没有像现在这样子的提倡，看的人很少，所谓票房价值啰，我觉得集体所有制的问题要研究一下，可能下去的时间要少一点，但是要给他们机会，要给他们这点时间，有几十万人哪！因为这是个改造，这个社会主义教育要进行。我们在城市里的，不管是全民所有制或是集体所有制里头的，整个戏剧界，怎么改造自己，怎么进行社会主义教育，要有一整套办法，要不然下不去，只下去一次是解决不了问题的。尤其是今后五年，我们强调搞社会主义教育，在农村中抓“四清”，在城市里抓“五反”，一直包含着划分阶级。我们剧团也会有复杂的情况出现的，你如果不学习就会被动。所以，首先要学习，还要到底下去实践才会真正懂得。人是可以改变的，整个社会就是百分之五左右，那里头还有程度不同的，有的还是可以改的，最后改不好的是极少数。所以，没有生活实践，仅仅是书本上的学习，就没有办法转变他的思想感情。要有生活实践，真正的生活之中，除去老弱病残这一部分不能勉强以外，主要的、壮年以下的人都应该下去。下去看看。

① “殿本”，清初于武英殿雕刻御刻及经史诸书，因称殿本。

一直到同劳动、同生活。但是要有布置，不布置，给生产队、工厂感到负担也不好。总之要创造机会，这也是要党委来抓的。这个改造，不但对年老的有好处，对青年也有很大好处，后代嘛！我们总是要把戏剧锻炼成是个真正的社会主义的戏剧。当然我们应该说，在演员中间绝大多数都是愿意演革命的现代戏的，而且是真正想搞好的，但也有少数人就是走过场，前台可以演，一到后台就是搞反社会主义的思想、生活、行为。我也看过一些地区的材料，前台可以演《雷锋》，演《千万不要忘记》，演《年青的一代》，转到后台就变了样子，回到宿舍更变了个样子，走到街上就更不成样子了。这只是少数人。为什么会这样？就因为根基不深，没有很好地进行人的改造、人的革命，没有很好地到生活中去实践，和群众同生活，同劳动，同斗争，参加阶级斗争。今后这六年是个关键的年代，因为我们要抓整个社会主义教育，不管是城市、农村都要搞。这是一个全民的大的社会革命。当然要分阶段进行。不要我一说下去，你们统统都下去了，戏"停摆"了。各级党委要有布置，我今天是讲通这个道理。每一个人都要有这个想头，都要去锻炼。年老的不能参加劳动，也可去参观，去看看，可以参加工作组，去学习，这也能帮助自己改造。不要说我是跳芭蕾舞的，弹钢琴的，就不能去。刘诗昆下去劳动就不妨碍他弹钢琴嘛。可见事情并不是绝对的，你照顾一点就行了。没有生活的实践，没有阶级斗争、生产斗争的直接参加，是不会在思想感情上起质的变化的。当然，少数人很难了，但是我们要求多数人一定要依靠这个物质的基础的改变，到生活中实践。

所以我强调要过"五关"①。去年在上海，后来在北京都讲了。我说一个人哪，你跟旧社会有千丝万缕的联系，更要警惕这个。一个思想关，一个政治关——本来就这两关已差不多了，其他都可归到这两大类。但生活上常常不仅仅这个，我把它更具体化为：一个是亲属关，一个是社会关，还有个生活关，一共是五关。这五关我看对艺术界都是相通的。我是拿我个人来说，从我的感觉来讲的。我是封建家庭出身，我就有这个感觉，你不找他，他影响你，你得随时准备来抵抗的。因为你革命的时候（我是讲做秘密工作时），可以跟家庭、朋友、社会不去接触。等到统一战线的时候就不行了。革命胜利了，你就得跟他来往嘛，你完全不理他那也不行；你理他就要划清界线。如对亲属问题，建国以后我就下了个决心：我说我那个家暂时不回去。你不回去，不一定见到他，他都会拿你的名字到处吹嘘，说他是总理的什么人，那地方上就受压力。我又是原籍绍兴，你们知道，绍兴统治阶级的人都是很保守的，那个坟可以找到十代以上，那是吓死人。最近还有这个事，生产队写信来问我，说有几座坟是你的祖宗，他把名字都开来了。的确是，我也不能否认：否认也不好嘛，那就虚伪了。我告诉他们，你们不要修坟了，最好是平了。这个事情也不容易做的，你在行政上可以用命令，这又不能命令，因为你还有家属嘛；他也是这一支的，你要平，他就不赞成平。所以，就

---

① "过五关"，指文艺工作者要过政治、思想、生活、家庭、社会等五关。

这么个问题你都要考虑再三，怎么处理？最后总是解决，把它平了。这已经是死人了，还有活人的问题，多少代的本家、亲戚，所以最好的革命成功以后，他不找你，你也别去找他，社会会改造他的。我们相信社会力量是伟大的，个人的力量是渺小的。为什么？因为我的一个弟弟我就没有办法嘛。我总提我的弟弟，因为我这个弟弟是个逃兵，革命的逃兵，他也做了共产党，做了黄埔生，也受了伤，然后他逃走了，不干共产党啦。社会上常常照顾他，我就反对。当然，社会还是改造了下一代，下一代中就有共产党员和青年团员。所以，社会力量、劳动社会的力量是非常伟大的。靠我个人，对一个弟弟就没有多大力量，他现在和我的思想还是有很大距离的，尽管也做了一个时候的公务人员。你不划清界线，你的家属就会影响你的。当然，不回去并不是消极的，如果他找来，我还是可以依靠党和地方考查这个人的好坏。如果的确有困难，我还有点力量可以帮助他，不是推荐他作公家的事情，我的工资可以分一点给他，替国家解决一点困难嘛。因为我的负担少，工资多，应该帮助解决困难。但是，要在地方党，地方政府调查清楚以后，否则，不能随便答应。因为我就发现我的家属里有的是劳动改造的，有的是反革命被镇压了的，有的是三反、五反的时候在铁路上受了批判的，还有逃兵。但是，也有好的，年轻的一代里也有不少共产党员，这是社会改造的结果，不能靠我一个伯伯、叔叔就能帮助他们进步。所以一定要相信党和我们社会上劳动人民的力量，这样才能同时使自己得到改造。

亲属如此，朋友也是如此。朋友不能不讲，我的朋友也很多，因为年轻的时候，离开家，自己学习，靠朋友帮助，中学的朋友就很多。我一到北京我就说，恐怕这个问题要考虑一下子，同学都会来找，完全不见、不理也不行，但一定要依靠党和地方政府调查清楚后再见。而且决不去推荐一个人、一个朋友，包括我的老师张伯苓。那时，我的同事说，是不是给他个政协委员？我说，他作了蒋介石的考试院长，当然他不到台湾是个好事，还是把他接回天津来，看看他能不能接受改造，观察一个时期，现在不要一下子给他个政协委员，结果他很早就死了。一定要有个界限，没有界限，人家就要非议你了。因为他政治上失足，是个立场问题，他虽然不去台湾，也要考查嘛。所以这个朋友关，也就是常常所谓的社会关，也不容易过的。

还有个生活关，有些同志好享受，我们现在要艰苦奋斗，我们这一代还不能够享受，而且为了建设共产主义，任何时候都要勤俭节约，给国家积累资金搞建设，来为下一代过更好的生活。首先还是为了搞垮帝国主义，为世界革命的成功，我们现在拿很多的力量帮助一些国家，生活上就要艰苦一点嘛！特别是年青一代。年老的，还有些负担，的确有些人依靠他生活，我们也不能不照顾。至于青年人，现在就应该刻苦生活，尽管在艺术上有的成就高一点，工资稍微有点差别，但是他差别不大嘛。我们不应该在艺术界搞得差别太大。年轻的，还有党员应当自觉地作模范，生活要刻苦。至于有些同志，人家会原谅的，因为欣赏你的艺术，容易原谅。

这五个关，实际还是个思想关、政治关。政治水平提高了，思想性高了，斗争性才能强。但是，你要是具体分析，可以分为五个关。总之，一定要改造，首先要到劳动人民中共同生活。今后这六年，是集中搞社会主义教育的阶段，过了这六年还要搞，那是一般地搞。在这六年的大熔炉里，我希望我们的戏剧界要分出一部分时间来下去锻炼自己，才能改变气质，改变精神面貌（旧话叫气质，新话叫精神面貌），那我们就会突飞猛进，我们就会不管在剧本创作、导演、表演、音乐、舞蹈、舞台技术等等方面，都会更有改观。

最后一个问题，讲加强党的领导。

要实现戏的改造、人的改造，还要归结到加强党的领导。这次会演有个好处，各地方都派来作党的工作的和作文化领导工作的同志，今天的座谈会也要他们参加了。少数人回去了，请你们传达给他，要抓紧戏的革命和人的革命工作。这个工作要有具体布置，全民所有制的可以多去锻炼。我对话剧团也是这样说的，你们完全可以半年下去，半年回来在家搞编、导、演、然后再下去，不断地锻炼。六年之间，每年都下去也可以，也可以在时间上分先后，各方面都要有个布置。对集体所有制的，我们也要想办法，让他们下去，时间可能会少一些，也使他们得到锻炼。主席不是说吗？有许多文艺界的朋友，也不下去生活，就坐在机关里头，渐渐就脱离了群众，脱离了实际，劳动观点、群众观点、阶级观点都淡薄了。这怎么办呢？主席说笑话啰，你再不下去，拿一团人把你押下去。那是精神压力，并不是真正实际需要这样做。现在，就是我们大家都要真正执行这个要求，不仅是艺术界，整个文艺界，都要投入这个更为深入、更为深刻的阶级斗争，投入到这个熔炉里去，不要坐避三关。如果下了决心，我想将来剧本不愁，戏也会演得好了。即使演传统戏——这个问题我不多说了，传统的保留下来的节目，也要从我们现在阶级性、时代性来考察。因为过去他顶多演的是一个统治阶级的人同情劳动人民，而我们今天要写的是被压迫人民的反抗的问题。比如《打渔杀家》就写的是被压迫人民的反抗。要从这个角度去写历史剧本，这就和从前的不同了。从前顶多是写同情，我们就是要直接写被压迫人民本身的斗争，写出那个时代的时代先驱，那个时代的时代性。所以，同样是改旧的，也要有历史唯物主义的观点。这也必须要有生活的实践。所以，每一个人都要把自己仔细地想一想，不仅是观摩、学戏，而且要做人的工作，首先做自己的工作，把自己衡量衡量。我在党里、在革命中也犯过错误，但是我总觉得是能够改的，只要认识了这个错识。因为革命的精神还没有熄嘛！只要有了这一点，向群众学习，向毛主席请教，向马列主义、毛主席著作求教，向劳动人民求教，有自我批评，多与人家讨论，你就会前进，就可以学到了东西。人是活到老，学不完的。我常讲，改造并不是把共产党员除外的，而是把我们自己摆在里面的。每个人都要一直改造到老，改造到死，这才是一个彻底的革命者。我们希望文艺界的同志们，不仅做一个一般的革命文艺工作者，总要有一批彻底的革命者来带头，所以思想是领先的，但是最后完成，还是要大家思想都提高一步。那时候，社会主义才能够继续前进，将来更进一步到达共产主义社会。所以，

事情总是做不完的。人是改造不完的，也就是要有不断革命的思想。我们要以这种精神来迎接这次京剧会演的成功，来推广它，使得这次会演以后不要再发生大反复。小反复会有的，个别反复会有的，不要紧。

我只能这么一点鼓励的话，讲几点政治上的话，艺术上我还是外行，不说了。

引《戏剧工作文献资料汇编》

在京剧现代戏观摩演出大会上的讲话*

（一九六四年七月一日）

彭　真

同志们，朋友们：

首先，我祝贺这次京剧改革的胜利，祝贺京剧演革命的现代戏的胜利。

现代戏有好多种，好莱坞演的也是“现代戏”，现代修正主义者演的那些乌七八糟的东西也是“现代戏”。我们演的是革命的现代戏，是为工农兵服务、为社会主义建设服务的现代戏。

过去京剧的很多戏老是演那些帝王将相、才子佳人、老爷太太、公子小姐等等，美化剥削阶级，丑化劳动人民，只是很少地演一点革命的现代戏。京剧过去长期基本上是为封建主义、资本主义服务的。京剧改革，过去搞过多次，也有一部分戏是改得成功的。但是，像这次京剧现代观摩演出这样全面、系统、有丰富内容、得到广大群众欢迎的改革，还是第一次。这是京剧的革命。

现在，研究京剧要从两方面来看。从内容上讲，过去很多戏是为封建主义、资本主义服务的，这类戏是占统治地位的，非改革不行。也有一小部分内容较好的历史剧和现代剧，要继续加工。从艺术形式上讲京剧是一个历史比较久、艺术水准比较高、程式比较严格的剧种，改起来是比较困难的；但是，改革好了，又是很有前途的。现在这么多同志、朋友下决心来改革它，来革命，革命的结果获得了伟大的成就，可以判断这个革命是胜利的。把京剧这个过去基本上为封建主义、资本主义服务的艺术，改革成为一个为工农兵服务、为社会主义服务的艺术，这是文艺界的一件大事情，是一场大革命。这个革命，现在已经取得初步胜利。我们祝贺这次改革的胜利，并且向诸位表示深切的感谢。

今后的问题是：如何把京剧革命坚持到底，如何把京剧改革好。

---

* 这篇文章是根据彭真同志的讲话记录稿整理而成的。

在京剧应不应该改革和怎样系统地、全面地把京剧改革好的问题上，还有相当多的不同意见。绝大多数的意见是善意的，是建设性的。也有一小部分意见是根本不赞成改革的。他们说："这叫什么京戏？水袖没有了，髯口也没有了，这简直是胡闹。"所以，问题还不少。同志们不要以为这样一次观摩演出，问题就都解决了，革命就完全成功了，没有那回事。所以，对于一些问题，还是讲讲，提出来商量商量。

一

第一个问题，京剧需不需要改革？怎样改革？一定要改革，非改革好不可。从五个方面来谈谈。

一、为社会主义服务，还是为封建主义、资本主义服务。文艺要为政治服务，要为生产力的发展服务。现在我们的社会是社会主义社会，那么，我们的京剧，应该为谁服务呢？应该演什么呢？是为社会主义服务，即演有利于社会主义革命和社会主义建设的戏，还是演有利于封建主义、资本主义的戏？这是一个根本性的问题。问题很清楚，如果不是想要封建主义、资本主义复辟，或者对它们留恋，在社会主义社会里，怎么能老演帝王将相、才子佳人等这些剥削级代表人物的戏呢？皇帝佬是什么？皇帝佬就是地主阶级的代表，地主头子。皇后是什么？就是地主婆头子。当然，过去京剧里也演一点劳动人民，但是大部分是被歪曲、被丑化了。在我们社会主义社会里，怎么能够允许京剧这么一种重要的剧种，艺术水准比较高的一种剧种，我们艺术上一项重要的遗产，老这样帝王将相地演下去？继续演那些不利于社会主义革命和社会主义建设的东西？那不行。那样，客观上就是帮助封建势力进行封建主义复辟活动，帮助资本主义势力进行资本主义复辟活动。所以，京剧非改不行。京剧要就是灭亡，要就是主要演工农兵，为工农兵服务，为社会主义服务。两条道路选一条，没有第三条道路。

二、为多数人服务，还是为少数人服务。京剧是为工农兵(包括革命的知识分子)服务，还是为旧社会的"遗老"、"遗少"服务，为地富反坏右服务？是为百分之九十几以上的人服务，还是为百分之几的人服务？是为六亿几千万人服务，还是为占全国人口百分之几的几百万、几千万人服务？过去，统治舞台的总是那百分之几的人。现在，我们国家是无产阶级领导的工农联盟为基础的中华人民共和国，在这样的国家里，我们的文艺工作者，社会主义国家的文艺工作者，京剧艺术战线上的战士，究竟站在哪一边？是站在百分之九十几的人这一边，站在工农兵这一边，也就是站在社会主义这一边，还是站在我们的敌人地富反坏右那一边？我看在座的人中间想站在那一边的人，不能说绝对没有，但是绝大多数人总是不愿意站在地富反坏右那一边的。

工农兵群众，特别是广大青年对京剧老演帝王将相而不演革命的现代戏很不满意，早

已表示了态度。表示的方法很简单，就是不买你的票。旧京剧的上座率不如若干地方剧种，就是因为这些剧种演了革命的现代戏。那些表演帝王将相才子佳人的旧京剧剧场，经常是冷清清的。京剧的艺术水准不是比较高吗？不是有些全国闻名的演员吗？不是有很高的艺术修养吗？但是，卖票却卖不过有些地方戏。这是什么问题呢？就是群众用他们的行动告诉我们：京剧非改革不可，不改革我就不看了。那么多群众不看，那么多青年不看，只有少数五六十岁的人和一些京剧迷去看，照这样下去，京剧二十年不亡，四十年会亡；四十年不亡，六十年也要亡个差不多。工农群众、青年都表示态度了，你还不改，老演帝王将相、才子佳人，这不是让京剧坐以待毙么？再说，我们的戏是为人民群众服务的，可是人民群众又不看，不改还等什么呀？我看非改不可，不改就没有出路。

三、演死人还是演活人。京剧演活人少，并且有那么一种理论：京剧演活人演不像，或者说很不容易像；演死人，时代离现在越远，就越演得像。这很奇怪。演《霸王别姬》，你见过霸王，还是见过虞姬？你怎么知道像呀？说演古人那么像，横直你也没有见过，我们也没有见过，你说像就算像吧！为什么一定要说京剧演工农兵就不能演得像呢？演现代人至少有个模子，工人、农民、战士，就是个模型，哪里不像再去看看、学学，总有像的可能。说京剧演活人不像，只有演死人才像，这种反对京剧改革的理由，是站不住的。

六亿几千万工农群众（包括革命的士兵，即拿枪的工农）的伟大革命斗争，这么空前伟大的革命运动，这么雄伟的建设事业，还不值得我们表演？就是那么几个死人值得我们表演？这么多可歌可泣的英雄事迹，这么多的英雄人物，你不去演，老演封建主义的死人。难道我们的革命英雄人物，英勇的革命群众，值不得我们反映？值不得描写？值不得写在笔下？值不得搬上舞台？值不得谱入音乐？值不得画入图画？对伟大的社会主义革命和社会主义建设事业不感觉兴趣，可是，对那么几个谁都没有见过的已经死去很久的古人，——地主头子、地主婆头子，或者封建的、资本主义的“才子佳人”，倒是那么有兴趣，这岂不是怪事？其实也不怪，这里边牵涉到一个为百分之九十几的人服务、还是为百分之几的人服务的问题，也就是为社会主义服务，还是为资本主义、封建主义服务的问题。现在，想搞资本主义、封建主义复辟的人确实也有，但毕竟是少数。在社会主义的中华人民共和国，公开提倡为封建主义服务、为资本主义服务是很困难的，因为这会马上遭到人民群众的严厉打击，不见得有多少人有那么大的胆量。于是那些别有用心的人就变一个相，专演古人。也有从事过话剧的个别人这样说：你看，我演的虽然是资产阶级，可是那是十八世纪、十九世纪的死资产阶级；我演的虽然是封建主义的人物，可是那是死了很久的封建主义人物。有极少数人企图用这样的封建主义、资本主义来腐蚀我们人民的精神，毒化我们的青年。客观上实际上就是这样的。当然，演这戏的绝大多数人是不自觉的，因为原来在科班或者跟老师学戏的时候，就是学的这些戏，现在纵然心里不想演，又不会演别的。至于极少数人，你说他一点不自觉，我怀疑。如果他不自觉，为什么对京剧改革那么仇视？咱们

不是有个歌子《社会主义好》吗？他说不是，他说是“封建主义好”、“资本主义好”。他用艺术形式表现出来。你看舞台上封建主义、资本主义多好啊！他是要唱那个歌子的。所以，演死人、演活人的问题，不是一个简单的死人、活人的问题。这是一个政治性的问题，是个反映阶级性、反映政治方向、反映道路的问题。这话说得不对吗？有些人喜欢多演洋人、古人的戏，列宁是洋人、古人，为什么关于列宁领导十月革命的戏，还有其他一些关于无产阶级革命的好的外国戏，演得也很少呢？

我们是历史唯物主义者，并不笼统地反对演历史剧。我们反对演死人，是反对演那种鼓吹封建主义、鼓吹资本主义、美化剥削阶级的死人。至于那些长劳动人员志气、灭剥削阶级威风、有利于人民事业、有利于社会发展、有利于革命、有利于社会主义的历史剧，代表中国人民优秀传统的历史戏，当然可以演。但是，问题是，重点应该放在演革命的现代戏上，放在演在斗争中的人民群众活人，演在斗争中的无产阶级的活人上。前两年，我会向北京市人民艺术剧院的同志们提过：你们拿百分之几的时间演死人、演洋人、百分之九十几的时间演中国的革命现代戏好不好？建议他们考虑一下。我不是说历史剧一概不能演，而是说重点要放在演活人，演工农兵，演有利于社会主义、有利于对敌斗争的现代戏上。

京剧界有人说，演革命的现代戏是一阵风。我们可以告诉他，这阵风很大，刮起来没有头。除非中国资本主义复辟，现代修正主义者当家，这股风绝不会过去。京剧界的同志们、朋友们，我想你们最近可以把那些古人戏微搁一搁，集中精力突破现代戏这一关比较好。你们搞了那么多年，搞成习惯了，总觉得演那些戏顺手得很，一演现代戏就感觉手足无措，觉得困难得很。问题是还没有摸出一套，还不熟，熟了就好了。索性搞那么一段时期，把现代的革命戏演顺了手，那时，再同时演一部分古代人的戏也好。我看不这样搞一个时期，革命的现代戏巩固不了。

四、内容和形式问题。京剧的内容应该是革命的思想内容，前面已经讲过。但是，革命的内容应该和京剧独特的艺术风格统一起来。改革的困难也在这里。京剧的独特艺术风格，演古代有它的一套了，演现代的工农兵还没有形成一套。这次创造了一些，但还只是取得了初步经验，需要继续总结经验，继续创造，续续前进。

革命内容要和京剧的独特的艺术风格统一起来，这里有两个问题：一个是京剧的程式要不要改革?京剧的程式原来是演古人的，而现在主要是要演现代人，演工农兵，那么势必要有所改革。无论音乐、唱、念、做、打，都要改革。拒绝改革就不能很好地反映工农兵。

另一个问题是，对别的艺术的好的东西要不要吸收?京剧原来就是吸收别的剧种的好东西创造发展起来的。原来就是那么起家的，现在为什么连好的东西也不学习不吸收了呢？应该吸收。当然，吸收的结果，仍然应该保持一个统一的京剧艺术的风格。就是说京剧还是京剧。不要搞成个“四不像”。譬如，人吃东西，只要是有营养的，什么都可以吃，吃了以后，经过消化，变成自己的血液骨肉等。如果京剧改革的结果，爱好京剧人都不喜欢

了，那总不能说我们的改革是成功了。

五、战略上藐视、战术上重视的问题。所谓战略上藐视，就是我们坚信京剧一定能改革好，要藐视那些反对京剧改革的人。有些人不是反对京剧改革吗？这种人背对着社会主义，面向着资本主义、封建主义，他们是一定要失败的，群众就看不起他们，是完全对的。我们搞社会主义，他要搞封建主义、资本主义。现在六亿多看戏的人喜欢演活人的戏，他却专爱演死人。他脱离百分之九十五的人，有什么了不起？

战术上，同志们可就不要马马虎虎，必须重视。从剧本、导演、演唱，以至于每一幕、每一场、每一个角色，就连每一句唱、每一句话、每一个动作，都要十分重视。演工人就要像工人，演农民就要像农民，演兵就要像兵，演什么就要像什么。又要像京剧，又要演什么像什么，这就困难了，不重视就搞不好。京剧改革这么一个大的文化革命斗争，必须注意质量，不要粗制滥造。京剧改革不能像糖炒栗子，倒在锅里现炒现卖。也不能像吃爆肚，把羊肚往锅里一爆拿出来就吃。这件事不是那么轻而易举的，不是一蹴即就的，也不是一下子就能搞得尽善尽美的。就拿现存的一些传统戏来说，你晓得经过多少人的手，经过多少次改革，多少次加工。我们现在搞的是崭新的事业，是演工农兵。过去京剧舞台上不演他们，而现在我们要演他们并且要演好，会那么容易吗？所以，必须要重视。不要以为一下就能够改得那么合适。不可能。改得基本上好，就很好了。只要是革命的就好。至于内容上艺术上有些不够的地方，再继续不断地加工就是了。

在改革的过程中间，不可能没有不同的意见，不可能不发生争论。有不同意见，有争论，这是合理的。原来都是演古人的，演帝王将相、才子佳人的，一改革，忽然一下子演革命的现代戏，什么意见都没有，那才奇怪哩。

有不同意见，有争论，怎么办？应该同志式地进行讨论研究，互相帮助把它搞好。不要因为革命的现代戏有那么一点毛病，就一脚把它踩死，一棒子把它打死。我们大家要爱护这朵新开的鲜艳的花。有争论不要紧，只要是真正赞成改革的，各种善意的意见大家应当彼此倾听，共同讨论。有意见要当面说清楚，不要放冷箭。要养成这么一种作风。过去京剧界你一伙，我一伙，“班子气”、“行会气”是相当重的。这种恶习是旧社会遗留下来的。现在一下子都搞光了？也不见得。你演一个戏，我背后拆你的台；我演一个戏，你背后拆我的台。反正各有各的一伙，就是不搞中华人民共和国这一大伙，更不用说无产阶级的国际主义这一大伙了。中华人民共和国快七亿人口了，在中共中央、毛泽东同志的领导下，大家搞一个大团结不好吗？有些人对这个大团结不过瘾，非要搞他的小团结才过瘾。我劝这些同志、朋友把圈子搞大一点。

这就是京剧要不要改和怎么样改的问题。我提出以上几点意见，请大家考虑。这是第一个问题。

二

第二个问题，要保证京剧改革好，有些什么事情必须要做？有些什么前提？

前提有两条：

一、京剧的作者、导演、演员必须深入工农兵，同工农兵打成一片，同工农兵建立血肉的联系。这就是说，京剧的改革也要执行毛泽东同志所提出的“从群众中来，到群众中去”的路线。这样，才能有好作品，京剧演革命的现代戏才能演得好。你根本没有跟工农兵一块生活过，不熟悉工农兵，就想在舞台上塑造他们的英雄形象，那怎么行？你光跟工农兵一块生活还不行，还要把工农兵中间的那些英雄人物的优点集中起来，在舞台上塑造出他们的典型形象。所以，京剧工作者一定要深入工农兵，要到工厂去，到生产队去，到连队去，和工农兵打成一片。有些同志，有些朋友，到工厂、生产队、连队里去了一个短短的时间就觉得收益不小，如果你搞上一年、两年或几年，收获岂不更大？首都作家、剧作者很多，可是出的剧本不多。为什么？主要的就是脱离了群众、脱离了实际。机关里一蹲，不下工厂、生产队、连队，怎么会有好的作品？好作品怎么会多？当然不可能多。有些戏，角色表演得还不大像，导演得还不大像，主要是因为导演、演员没有跟工农兵在一块生活过，或者生活的时间很短。

要深入工农兵并不那么简单。短短地下去那么几天，做做客，比较容易，真正要跟工农兵打成一片，建立血肉联系可不容易。要做到这一点，首先就是必须站在无产阶级的立场，跟工农兵一条心，跟无产阶级一条心，跟贫下中农一条心，全心全意为他们服务。大家都必须甘当群众的小学生。不但你们，就是我们党的工作者，党的中央委员，如果下去，一开始就指手划脚，不是先当群众的小学生向大家请教，那么农民、工人也是有话不肯讲的。许多做党的工作的同志，虽然他们跟工农群众保持经常的联系，他们还是要尽可能地下去蹲点，同群众同吃同住同劳动，甘心当小学生，那么京剧工作者下乡，下工厂，下连队，不甘心当群众的小学生行吗？也要甘心当群众的小学生。当然，年老的、体弱的，不要勉强他们去同吃同住同劳动，但是有机会参观参观也好嘛，青年、壮年的文艺工作者，应该和我们党的工作者一样，和其他方面的工作者一样，跟工农兵一起生活。

京剧改革要成功，这是一个前提。

二、京剧工作者思想要革命，就是要革命化，要无产阶级化。彻头彻尾、彻里彻外都一致，这叫做“化”。必须要内心革命化。不但革命化那么一段段，要彻头彻尾都革命化。这可不容易呀！你演的是革命的现代戏，如果你的思想没有革命化，没有无产阶级化，怎么能编得好？怎么能导演得好？怎么能演得好？如果你的思想没有革命化，也不可能跟工农兵

打成一片，建立血肉联系。你一脑袋封建地主阶级思想、资产阶级思想，怎么能跟无产阶级和劳动群众打成一片呢？怎么能跟他们建立血肉联系呢？所以，要演革命的现代戏，首先思想必须革命化。要下决心改造和提高自己。只要下决心革命，就好办了。今天变一点，明天变一点，革命思想就越变越多，到时就会发生根本变化，这方面的一些根本问题，毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》里讲得很清楚。我建议同志们再去好好读一读这个讲话。

老实说，有一部分人现在是很矛盾的，身子已经进入到社会主义社会了，可是脑袋还留在封建主义或者资本主义社会里。身体和脑袋处在两个地方，把脖子扯得那么长，你看难过不难过?吃的社会主义的饭，穿的社会主义的衣，一切生活都是社会主义供应，工农兵供应，可是就是不演为工农兵服务、为社会主义服务的戏，思想还是封建主义的，或者资本主义的，所以矛盾得很。他自己这样也就算了，可是他还按照他的面貌，企图利用京剧来改造世界，反对我们演革命的现代戏。这就很不好了。怎么办？还是劝这样的人，努力改造自己的思想，连脑袋一块进到社会主义社会来好。

毛泽东同志对我们正在进行的农村社会主义教育运动，提出要"重新教育人"，重新组组革命队伍"。为什么重新教育人呢？就是为了社会主义革命和社会主义建设。重新组织什么样的革命队伍呢？重新组织社会主义的革命队伍。很多人过去对民主革命是有思想准备的，但是对社会主义革命准备得不够，甚至根本没有准备。我们过去也没有在全国系统地、全面地在一切方面进行过社会主义教育。现在，全国城乡正在进行社会主义教育运动。只要这样一直地抓下去，不但可以使我们的社会主义革命顺利地进行，把我们的社会主义建设越搞越好，而且可以真正地挖掉修正主义的根子。

同志们！不要以为我们这里不会出修正主义。如果不好好抓阶级斗争，抓社会主义教育，也可能出修正主义。老实讲，文艺界的问题是相当多的，决不比其他方面少。所以，在文艺战线方面，要进行整风，要开展社会主义教育，开展两条路的斗争。大家要好好地学习毛泽东同志的著作，学习马克思列宁主义，站稳无产阶级立场，自己检查清理一下过去几年自己写了些什么作品，演了些什么戏，拍了些什么电影，唱了些什么歌子，奏了些什么音乐，画了些什么画，有哪些作品、哪些东西，是资产阶级的或者是带有资产阶级残余影响的，或者是封建主义的。发现错误、缺点，改掉就好了！文艺界都要这样做，京剧界也不例外。大家都搞社会主义、共产主义，把封建主义的、资本主义的思想影响统统肃清掉。只要这样，我敢断定，京剧改革一定能够改革好，京剧一定有光辉的、伟大的前途。

引1964年第14期《红旗》杂志

谈京剧革命

一九六四年七月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话

江 青

我对这次演出表示祝贺。大家付出了很大的劳动，这是京剧革命的第一个战役，已经取得了可喜的收获，影响也将是比较深远的。

京剧革命现代戏是演起来了，可是，大家的认识是否都一样了呢？我看还不能这样说。

对京剧演革命的现代戏这件事的信心要坚定。在共产党领导的社会主义祖国舞台上占有主要地位的不是工农兵，不是这些历史真正的创造者，不是这些国家真正的主人翁，那是不能设想的事。我们要创造保护自己社会主义经济基础的文艺。在方向不清楚的时候，要好好辨清方向。我在这里提两个数字供大家参考。这两个数字对我来说是惊心动魄的。

第一个数字是：全国的剧团，根据不精确的统计，是三千个（不包括业余剧团，更不算黑剧团），其中有九十个左右是职业话剧团，八十多个是文工团，其余两千八百多个是戏曲剧团。在戏曲舞台上，都是帝王将相，才子佳人，还有牛鬼蛇神。那九十几个话剧团，也不一定都是表现工农兵的，也是"一大、二洋、三古"，可以说话剧舞台也被中外古人占据了。剧场本是教育人民的场所，如今舞台上都是帝王将相、才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套。这种情况，不能保护我们的经济基础，而会对我们的经济基础起破坏作用。

第二个数字是：我们全国工农兵有六亿几千万，另外一小撮人是地、富、反、坏、右和资产阶级分子。是为这一小撮人服务，还是为六亿几千万人服务呢？这问题不仅是共产党员要考虑，而且凡有爱国主义思想的文艺工作者都要考虑。吃着农民种的粮食，穿着工人织造的衣服，住着工人盖的房子，人民解放军为我们警卫着国防前线，但是却不去表现他们，试问，艺术家站在什么阶级立场，你们常说的艺术家的"良心"何在？

京剧演革命的现代戏这件事还会有反复，但要好好想想我在上面说的两个数字，就有可能不反复，或者少反复。即使反复也不要紧，历史总是曲曲折折前进的，但是，历史的车轮绝不能拉回来。我们提倡革命的现代戏，要反映建国十五年来的现实生活，要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。这是首要的任务。我们也不是不要历史剧，在这次观摩演出中，革命历史剧占有的比重就不小。描写我们党成立以前人民的生活和斗争的历史剧也还是要的，而且也要树立标兵，要搞出真正用历史唯物主义观点写的、能够古为今用的历史剧来。当然，要在不妨碍主要任务（表现现代生活、塑造工农兵形象）的前提

下来搞历史剧。传统戏也不是都不要，除了鬼戏和歌颂投降变节的戏以外，好的传统戏都尽可上演。但是，这些传统戏如果不认真整理加工，是没有什么人看的。我曾系统地下剧场两年多，观察了演员、观众，可以得出结论，传统戏如果不认真进行加工，是不会有人看的。今后传统戏的整理、加工工作还是要的，但是，所有这些都不能代替第一个任务。

其次，说说从何着手的问题。

我认为，关键是剧本。没有剧本，光有导演、演员，是导不出什么，也演不出什么来的。有人说："剧本，剧本，一剧之本。"这话是很对的。所以，一定要抓创作。

这些年，戏剧创作远远落后于现实，京剧的创作更谈不到。编剧的不少，又缺乏生活，当然创作不出好剧本来。抓创作关键是把领导、专业人员、群众三者结合起来。我最近研究了《南海长城》的创作经验，他们就是这样搞的，先由领导出个题目，剧作者三下生活，并且亲身参与了一次歼灭敌人特务的军事行动。剧本写好之后，广州部队的许多负责同志都亲自参加了剧本的讨论。排演以后，广泛征求意见，再改。这样，不断征求意见，不断修改，所以能在较短时间内搞出这样及时反映现实斗争的好戏来。

上海市委抓创作，柯庆施同志亲自抓。各地都要派强的干部抓创作。

短时间内，京剧要想直接创作出剧本来还很难，不过，现在就要抽出人来，先受些专门训练，然后放下去生活，可以先写小戏，再逐渐搞出大戏来。小戏搞得好也很好。

在创作上，要培养新生力量，放下去，三年五年就会开花结果。

另一方面是移植，这也好。

移植要慎重选择，第一看政治倾向好不好，第二要看与本剧团条件是否合适。移植时，要好好分析原作，对人家的长处要肯定下来，不能改变；对人家的弱点，要加以弥补。改编的京剧，要注意两方面的问题：一方面要合乎京剧的特点，有歌唱，有武打，唱词要合乎京剧歌唱的韵律，要用京剧的语言。否则，演员就无法唱。另一方面，对演员也不要过分迁就，剧本还是要主题明确，结构严谨，人物突出，不要为了几个主要演员每人来一段戏而把整个戏搞得稀稀拉拉的。

京剧艺术是夸张的，同时，一向又是表现旧时代旧人物的，因此，表现反面人物比较容易，但是，我们还是一定要树立起先进的革命英雄人物来。上海的《智取威虎山》，原来剧中的反面人物很嚣张，正面人物则干瘪瘪。领导上亲自抓，这个戏肯定是改好了。现在把定河道人的戏砍掉了一场，座山雕的戏则基本没有动（演座山雕的演员是很会做戏的），但是，由于把杨子荣和少剑波突出起来了，反面人物相形失色了。听说对这个戏有不同看法，这个问题可以争论一番。要考虑是坐在哪一边？是坐在正面人物一边，还是坐在反面人物一边？听说还有人反对写正面人物，这是不对的。好人总是大多数。不仅在我们社会主义国家是如此，即使在帝国主义国家里，大多数的还是劳动人民。在修正主义国家里，修正主义者也还是少数。我们要着重塑造先进革命者的艺术形象，给大家以教育鼓舞，带动大家

前进。我们搞革命现代戏，主要是歌颂正面人物。内蒙古艺术剧院京剧团的《草原英雄小姊妹》很好，剧作者的革命感情被这两个小英雄的先进事迹激动起来，写成这样一个戏，那中间的一段还是很动人的。只是由于作者还缺乏生活，搞得又很急，还没有来得及精雕细刻，一头一尾搞得不大好，现在看来，好像是一幅好画嵌在粗劣的旧镜框里。这个戏，还有一点值得重视，那就是为我们的少年儿童写了京戏。总之，这个戏是有基础的，是好的。希望剧作家再深入生活，好好加以修改。我觉得，我们应该重视自己的劳动，搞出来的东西不要轻易丢掉。有的同志对于搞出来的成品不愿意再改，这就很难取得较大的成就。在这方面，上海是好的典型，他们愿意一改再改，所以把《智取威虎山》搞成今天这个样子。这次观摩演出的剧目，回去都应该继续加工。立起来了的，不要轻易把它打倒。

最后，我希望这次大家能抽出精力来互相学戏，这样，可以使这次大会的收获在全国的舞台上与各地广大的观众见面。

引自1967年第6期《红旗》杂志

文化战线上的一个大革命

京剧改革是一件大事情。它不仅是一个文化革命，而且是一个社会革命。以这次在北京举行的京剧革命的现代戏观摩演出大会为开端的京剧改革，以及随着而来的戏剧、曲艺、电影、文学、音乐、舞蹈、美术等文学艺术各方面的进一步革命化，是我国文化思想领域里社会主义革命的一个重要组成部分。

这次观摩演出大会，演出了许多革命的现代戏。这些戏的思想内容一般都是好的，其中有些是很好的，塑造了许多光辉的英雄人物形象，表演艺术也有一些新的创造，发挥了京剧艺术的特长。为了演好革命的现代戏，有些演员在深入工农兵群众方面，还作出了很大的努力，有不少人正准备深入到工农兵群众中去。这一切表明，在毛泽东文艺思想的光辉照耀下，革命的京剧现代戏在用社会主义、共产主义思想来教育和影响观众方面，已经迈出了第一步。我们应当为京剧界的成就而向他们祝贺。

早在1942年，毛泽东同志就已经指出，文艺“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题”；“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的”①。为工农兵服务，这是我们坚定不移的方向。社会主义的文艺为工农员服务，就是要为社会主义革命和社会主义建设服务，为消灭剥削阶级及其思想影响而斗争。在文艺领域中，戏剧是特别具有群众性的艺术形式之一；京剧是有着广大的爱好者和观众的。因此，同其他各种文艺形式一

① 《在延安文艺座谈会上的讲话》。《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1953年版，第859、865页。

样，京剧用什么样的思想来教育群众。用什么样的感情来影响群众，是一个具有原则意义的大问题。

社会主义制度，比之历史上一切剥削制度，有着无比的优越性。社会主义社会废除生产资料私有制，建立生产资料公有制，消灭人剥削人的制度，建立无产阶级专政，人民成了国家的主人。但是，社会主义社会还是一个有阶级和阶级斗争的社会。在从社会主义到共产主义的整个历史时期里，还存在着无产阶级和资产阶级的两个阶级的斗争，社会主义和资本主义的两条道路的斗争。历史的总规律是无产阶级终将战胜资产阶级，社会主义终将战胜资本主义，并进入共产主义；但是，在社会主义这个历史阶段中，阶级斗争是有起伏的，资本主义复辟的危险是存在的。资本主义复辟可以采取暴力的形式或者"和平演变"的形式，也可以是两种形式互相结合。帝国主义和地主、资产阶级不仅使用暴力，而且往往企图用"糖衣炮弹"的政策，企图通过修正主义，潜移默化地使社会主义逐渐蜕变为资本主义。而为了达到这个目的，他们又总是千方百计地同无产阶级争夺思想阵地，以便散播反动的政治思想影响和资产阶级生活方式，来毒害和溶化共产党人、无产阶级和其他革命人民，从思想上为反革命复辟准备条件，开辟道路。

这是一场严重的阶级斗争。

在这场斗争中，文艺是一个重要的争夺点；作为文艺的重要部门之一的戏剧也不例外。从以赫鲁晓夫为代表的现代修正主义的文艺，包括他们的戏剧中，我们已经看到，他们大肆散播资产阶级的人性论、人道主义、和平主义等等，竭力反对革命，攻击无产阶级专政，丑化社会主义制度；他们贩卖美帝国主义腐朽没落的"新奇"艺术，宣扬美国生活方式，用形形色色颓废下流反动的东西，去毒害社会主义国家的人民群众特别是青年一代，使其思想堕落，意志消沉，道德败坏。现代修正主义的文艺，是磨灭和腐蚀人民群众革命意志的文艺，是适应帝国主义需要，为帝国主义"和平演变"政策效劳，为资本主义复辟效劳的文艺。

所以，在社会主义社会里，文艺是什么阶级的思想阵地，宣传什么样的思想，不仅关系到文艺本身是否具有革命性的问题，关系到文艺有没有发展前途的问题，而且更关系到社会主义的政治制度和经济基础能不能巩固，能不能发展，会不会变质的问题。如果我们社会主义社会的文艺，不是去宣传无产阶级思想，不是热情地表现工农兵的革命精神，表现新时代英雄人物的崇高品质，而是去散播资本主义、封建主义思想，那么，它不但不成其为社会主义文艺，而且由于它所传播的反动腐朽的思想，对人民群众特别是我们的下一代，有着极大的腐蚀作用，而不能不有利于资本主义势力和封建势力。毫无疑问，这种离开社会主义、反对社会主义的文艺，是我们绝对不能容许的。

随着社会主义革命和社会主义建设的发展，政治思想领域中的社会主义革命，有必要进一步深入进行。作为上层建筑组成部分之一的戏剧，也有必要相适应地把兴无产阶级思

想，灭资产阶级思想，宣传社会主义、共产主义，直接为社会主义服务作为自己的首要职责。这就要求京剧艺术，必须根据推陈出新的方针加以改革。什么叫推陈出新？这就是推资本主义、封建主义之陈，出社会主义、共产主义之新。不仅要有适合社会主义时代的新内容，而且要有适合社会主义时代的新形式。表现现代斗争生活的、革命的、在内容和形式上都有新创造的现代戏，在京剧舞台上应当占有主要位置，在其他剧种的舞台上也应当占有主要的位置。只有这样，我们的戏剧舞台这个重要的思想阵地，才能真正成为无产阶级的思想阵地。

时代前进了，文艺的内容必须随着改变。不能设想，为帝王将相、才子佳人所统治的舞台，也能够为“兴无灭资”的斗争任务服务。即使在某些传统剧目中，有不同程度的进步思想，但是，它们也远不能满足劳动群众的要求，远不能对人民进行社会主义的思想教育。至于那些包含着封建糟粕的坏戏，则更是有害无益，而必须坚决抛弃。前一个时期，有人提倡在戏曲舞台上大演鬼戏，提倡牛鬼蛇神，还提出所谓“有鬼无害论”，为传播封建迷信的鬼戏做辩护，这是十分有害的，是资产阶级和封建势力向社会主义进攻在文艺领域中的反映。它大大不利于提高人民的政治觉悟，不利于社会主义制度的巩固和发展。散播封建主义、资本主义思想的文艺，决不能为无产阶级的政治服务，决不能为社会主义的经济基础服务，而只会对它起阻碍和破坏的作用。

这里，我们提出一个尖锐的问题。在无产阶级和资产阶级的两个阶级的斗争中，在社会主义和资本主义的两条道路的斗争中，我们的文学艺术究竟是站在哪一边？是反映工人阶级和贫农、下中农的思想感情呢，还是反映资本主义势力和封建势力的思想感情？是为占人口绝大多数的工人、农民、士兵服务呢，还是为少数剥削阶级分子服务？是执行毛泽东同志早就提出的马克思列宁主义的文艺路线呢，还是搞现代修正主义那一套？应当指出，在我国文艺战线上，有的同志真正解决了这个问题，而有的同志却没有解决或者没有完全解决。我国的社会主义革命和社会主义的建设已经有了十五年的历史，我国劳动人民在各条战线上创造了历史的奇迹。而有些文艺工作者却对此熟视无睹，缺乏热情，根本不愿意或者没有很好地去歌颂、去反映这个斗争。相反地，他们迷恋于资本主义和封建主义的文化，还是躲在“象牙之塔”里，死也不肯深入到工农兵群众中去，深入到火热的斗争中去，他们的灵魂深处还是一个资产阶级的王国，他们不断顽强地表现自己，企图用自己的世界观来改造世界。其中极少数人已经开始糜烂，已经蜕化变质。也有些人原来就是站在剥削阶级方面的。这种情况，是不能容忍，必须加以改变的。

随着我国社会主义革命和社会主义建设的进展，革命的群众文化运动已经兴起来了。他们迫切需要革命的戏剧，革命的歌曲，革命的舞蹈，革命的电影，革命的诗歌，革命的小说，革命的美术。在这些方面，广大的工农兵群众，已经开始动手干起来了。广大的人民群众，正用革命的文艺去摧毁反动的文艺。而对着这种情况，我们的文艺工作者应当采取什

么样的态度呢？有的同志开始深入到工农兵群众中去，同人民群众一起进行文化革命。这样，他们就面目一新，生气勃勃，用文艺武器去反映社会主义的斗争生活，为社会主义服务，因而也得到了群众的欢迎；他们在夺取社会主义的思想阵地方面，贡献出自己的力量。这次京剧革命的现代戏观摩演出中，有些受到广大观众欢迎的演员，就证明了这一点。但是，不能不指出，在整个文艺队伍中，不少人还没有这样做。对于这样一个革命的群众文化运动，有的人采取按兵不动的态度，甚至有的人采取抗拒的态度。因此，我们要大喝一声：必须坚决执行毛泽东同志的文艺方针，到工农兵群众中，到火热的斗争中去，用文艺这个武器，兴无产阶级思想，灭资产阶级思想，扩展社会主义的思想阵地，摧毁资本主义的思想阵地，这是在我国把社会主义革命进行到底的一件头等重要的任务。

文学艺术要革命化，最重要、最关键的问题，是文学艺术工作者本身的革命化。毛泽东同志教导我们说："革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去"①。这是我们一切文艺工作者走向革命化的根本途径。

革命的文艺家，首先应当是一个革命战士。如果不到工农兵群众中去，不到火热的斗争中去，认真地锻炼自己，改造自己，就不可能有革命的精神，革命的感情，对于反映革命的生活就会缺乏热情，对于文艺为工农兵服务，为社会主义服务，为世界革命人民服务，就会漠不关心，而不能把它当作切身的事业。

毛泽东同志说："作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。这是唯一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。"很明显的，只有在工农兵群众的斗争中，经过磨炼，才能在创作上和艺术上获得突飞猛进，才能用文艺武器教育和鼓舞千百万群众，在社会主义革命和社会主义建设的各条战线上，更加奋勇前进。

在这个文化革命的运动中，京剧开始演革命的现代戏，这是一个极为可喜的现象。有人说，演现代戏就是京剧艺术的枯萎和死亡。事实恰恰相反，由于京剧的开始革命化、群众化，革命的京剧现代戏不仅得到文艺界的赞赏，而且受到各方面群众的欢迎，不仅京剧的老观众喜爱看革命的京剧现代戏，而且过去不常看京剧的人们，也成了革命的京剧现代戏的积极观众。这样，演革命的现代戏，就使京剧艺术获得了新的生命力，开拓了新的广阔的前途。当然，任何优秀的艺术，都不是一朝一夕形成的，革命的京剧现代戏也是这样。我们

---

① ③《在延安文艺座谈会上的讲话》。《毛泽东选集》第三卷，第862页。

应当以锲而不舍的毅力，在不断实践中，听取各方面的意见，反复进行修改，使它逐渐成熟，逐步改进，逐步提高，日趋完美。至于那些内容好、表演好的优秀剧目，更需要加以推广，并以精益求精的精神，在普及的基础上提高。

社会主义的文化革命，是一个艰巨的、长期的、伟大的任务。各地党的组织和文艺领导部门，必须十分重视这一工作，认真加以领导，推动这个革命运动健康地向前发展，以便在思想意识领域里，有计划、有步骤地彻底打败和消灭资本主义势力和封建势力，更好地发挥社会主义文艺在阶级斗争、生产斗争和科学实验三大革命运动中的巨大作用。

引1964年第12期《红旗》杂志

评新编历史剧《海瑞罢官》

姚文元

编者按：十一月十日上海《文汇报》发表了姚文元同志《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》一文，现在加以转载。

吴晗同志编的《海瑞罢官》是一出影响较大的戏。过去本报和《北京晚报》发表过繁星、常谈、方三、史优等赞扬《海瑞罢官》的文章。几年来，学术界、文艺界对《海瑞罢官》这出戏和吴晗同志写的其他文章是有不同意见的。我们认为，有不同的意见就该展开讨论。毛主席说："百花齐放、百家争鸣的方针，是促进艺术发展和科学进步的方针，是促进我国的社会主义文化繁荣的方针。"为了便于大家运用历史唯物主义和阶级分析的观点实事求是地弄清是非，解决问题，我们准备在本报就《海瑞罢官》及其他有关的问题展开讨论。

从一九五九年六月开始，吴晗同志接连写了《海瑞骂皇帝》、《论海瑞》等许多歌颂海瑞的文章，反复强调了学习海瑞的"现实意义"[1]。一九六一年，他又经过七次改写，完成了京剧《海瑞罢官》，还写了一篇序，再一次要求大家学习海瑞的"好品德"。剧本发表和演出后，报刊上一片赞扬，有的文章说它"深寓着丰富的意味"、"留给观众以想象的余地"，鼓吹"羞为甘草剂，敢做南包公"[2]；有的评论文章极口称赞吴晗同志"是一位善于将历史研究和参加现实斗争结合起来的史学家"、"用借古讽今的手法，做到了历史研究的古为今用"，这个戏更是"开辟了一条将自己的历史研究更好地为社会主义现实、为人民服务的新途径"[3]；

---

① 吴晗：《论海瑞》，一九五九年九月二十一日《人民日报》。
② 《北京文艺》，一九六一年三月号：《羞为甘草剂，敢做南包公》。
③ 《北京文艺》，一九六一年三月号：《评〈海瑞罢官〉》。

有的文章还说："人们在戏里表扬'清官'……是在教育当时的做官的，起着'大字报'的作用。"[①]

《海瑞罢官》是怎样塑造海瑞的

在这个历史剧里，吴晗同志把海瑞塑造得十分完美，十分高大，他"处处事事为百姓设想"，"是当时被压抑，被欺负，被冤屈人们的救星"[②]，在他身上，你简直找不出有什么缺点。看来，这是作者的理想人物，他不但是明代贫苦农民的"救星"，而且是社会主义时代中国人民及其干部学习的榜样。

为了塑造自己的英雄，作者是精心设计过的。安排这位青天大老爷的出场，就用了九场戏中整整三场戏。第一、二两场戏，海瑞都没有出场，剧本不惜笔墨地大写徐府即曾经斗倒严嵩、当过首相、退休在家的徐阶一家，如何霸占农民土地、强抢民女、贿赂官府打死贫苦农民赵玉山，正当在公堂上农民洪阿兰"满腔悲愤唤苍天"之际，一纸紧急公文带来海瑞将作应天十府巡抚的命令，得意忘形的官吏们如闻晴天霹雳，惊呼"这便如何是好！"连"衙役"都大叫"海青天要来了，这可不得了！"第三场戏海瑞穿便服上场了，作者安排他当面倾听"心如油煎"的"众乡民"如何用最敬仰的词句，倾吐对海青天的百般盼望，歌颂他是"公正为官"、"明断公案"、"口碑颂满"、"美政多端"……虽然封建社会"上下都是官世界""有理无钱莫进来"，但呼冤的农民一致相信"海青天"这个官是一个例外，"海青天一定能替我们作主！"这种烘云托月的手法，是为了使观众强烈感到只有海瑞才能解救农民的痛苦。它说明了《海瑞罢官》并不是如作者所说的是写什么"封建统治阶级的内部斗争"[③]，而是千方百计地为我们今天的观众塑造一个决定农民命运的英雄。

戏剧冲突围绕着"退田"展开。虽然吴晗同志在序言中自称剧本"改以除霸为主题"，但实际上冤狱是从占田开始，"除霸"、"平冤狱"的行动也是围绕着"退田"进行。"退田被写成是"帮助穷农民办法的一种"[④]，作为戏剧冲突最高潮的"罢官"，就是罢在"退田"这件事上。剧本通过"乡民甲"的口特别说明："我等都是徐家佃户"；要观众记住：戏里写的是贫苦农民同徐阶等乡官、贪官之间的斗争，而海瑞是完全站在徐家佃户一边的。"海青天"果然不负众望，一上任就"为民作主"，他不但咒骂"高放债占田真真市侩"，鼓动农民去"告状"，而且在公堂上颇有民主风度地征求告状的"父老们"的意见。农民要求退还被徐家和"各家乡官"所占土地，要求"大老爷作主"，于是海瑞一道号令，"发出榜文，限令各家乡官，十日内把一应霸占良民田产，如数归还"。"退田"之后，尖锐的阶级矛盾忽然都不起作用了，"众

---

① 《北京晚报》，一九六一年六月二十三日：《从海瑞谈到'清官戏'》。
② 吴晗：《论海瑞》，一九五九年九月二十一日《人民日报》。
③ 《海瑞罢官》单行本前的内容介绍，一九六一年十一月北京出版社出版，第七页。
④ 吴晗：《海瑞的故事》，《中国历史小丛书》版，一九六五年六月第二版，中华书局出版，第十五页。

乡民"向海瑞叩头道:"大老爷为民作主,江南贫民今后有好日子过了!"作者要贫民们"感恩戴德,……朝夕礼拜",欣喜鼓舞,齐声"同唱"对清官的赞歌:"今日里见到青天,勤耕稼重整家园,有土地何愁衣饭,好光景就在眼前!"剧本告诉人们:尽管封建制度原封未动,地主残酷的压迫和剥削依然存在,只要照海瑞的办法去做,农民的"土地"、"衣饭"就统统可以解决,"一片好光景"就在"眼前"了!

剧本还着重刻画了海瑞如何"为民雪恨",大杀"贪官"。剧本反复宣传:"冤狱重重要平反",海瑞决心"平民愤",要把"恶官吏都扫尽","今日定要平民怨,法无宽恕重如山。"行动是:剧本中海瑞判华亭知县王明友斩罪,判松江知府李平度"革职囚禁,听候朝命",判徐阶儿子徐瑛绞罪。据吴晗同志自己说,为了不致让海瑞"走得灰溜溜的……没劲头","下了决心,把徐瑛处死"[1]。这样,罢官而去的海瑞,便成为一个反抗封建皇朝的胜利了的英雄。戏结束时,徐瑛被处死刑,徐阶昏倒下去了,新任巡抚惊惶失措,海瑞高举大印,昂然挺立,口说"大丈夫顶天立地",心里想:"我海瑞还是胜利了!"作者塑造自己的英雄人物的任务,也"胜利"完成了。

这个戏里,作为正面英雄人物出现的,只有海瑞一人。农民只能消极地向大老爷喊冤,恳求"大老爷与我等作主",把自己的命运托给"海青天"。为了衬托海瑞形象如何高出于所有封建官吏,其他出场的主要官吏统统设计成坏蛋。海瑞的妻子和家人也是"明哲保身"派,只有他母亲支持了他一下。海瑞孤零零一个人,从经济到政治,单枪匹马搞了一场大革命。

看完这出戏,人们强烈地感到:吴晗同志塑造的这个英雄形象,比过去封建时代许多歌颂海瑞的戏曲、小说都塑造得高大多了。尽管吴晗同志在剧本的单行本前面特地写了历史说明,还在"海瑞罢官本事"中摘录了许多条史料,企图使人们得到这样的印象:他是完全根据历史事实来写戏的;但是,人们仍然不能不发出这样的疑问:封建社会的统治阶级当中,难道真的出现过这样的英雄吗?这个"海青天"是历史上那个真海瑞的艺术加工,还是吴晗同志凭空编出来的一个人物呢?

一 个 假 海 瑞

我们不是历史学家。但是,根据我们看到的材料,戏中所描写的历史矛盾和海瑞处理这些矛盾时的阶级立场,是违反历史真实的。戏里的海瑞是吴晗同志为了宣扬自己的观点编造出来的。

海瑞是一五六九年夏到一五七〇年春这段时间内,任应天巡抚的。当时,江南农村中的阶级矛盾和阶级斗争十分尖锐。从正德到嘉靖、隆庆年间,随着地主阶级用各种方法疯

---

① 吴晗:《海瑞罢官》序,单行本第Ⅵ页。

狂地掠夺农民土地，土地集中程度越来越高，农民受的剥削越来越重。《日知录》载："吴中之民，有田者什一，为人佃作者什九。"说明松江一带绝大部分土地都被地主所占有。顾炎武虽没有指明确切年代，据我们查到的材料，这个估计是符合明代中叶以后苏、松一带情况的。掠夺土地最厉害的，是依仗政治势力扩大"皇庄"的皇族地主集团，此外就是一部分在乡间的官僚地主，徐阶就占有大量土地，有的说二十四万亩，有的说四十万亩，大约相当于今天上海市所属松江县耕地面积的三分之一或一半。海瑞所谓"华亭乡官田宅之多，奴仆之众，小民詈怨而恨"，就是他亲眼所见的阶级斗争尖锐化的写照。土地的集中，加速了农民同地主阶级矛盾的尖锐化。农民大批破产逃亡，许多土地荒芜，"无田者为人佣工"(《华亭县志》)。农民阶级同地主阶级的矛盾是封建社会的根本矛盾，阶级斗争的尖锐化，必然会影响地主阶级内部各个阶层的相互关系。在土地绝大部分为地主占有的情况下，官僚地主要继续兼并土地，不能不把对象集中到中小地主，以及"倩人耕作"的"富家"即"富农"(又叫"上农")身上，因而地主阶级内部矛盾也尖锐起来。同时，由于官僚地主隐匿了大批不交税的土地，独占剥削果实，封建皇朝的财政十分困难，"帑藏匮竭"，一部分在朝的官吏不断要求查田，要求限制"皇庄"和其他庄田，限制继续兼并中小地主的"民田"。这就引起了朝野各派地主集团之间矛盾的尖锐化。而当时官僚地主兼并土地的主要方法之一，就是海瑞在"退田"中所反对的所谓"投献"。

投献主要有两种。一种是有势力的豪强地主收买同原田主有某种关系的狗腿子，把原田主的田"献"给自己，使原有的"富家"丧失土地，"献田"的狗腿子就变成这块土地的管家或二地主。另一种是中小地主、富农、个别或少数自耕农为了逃避严重的徭役和赋税，把自己的田寄献给官僚地主。因为《明律》规定官僚可以根据品级的高低有减免徭役赋税的特权，把田算在官僚地主的名下，就可以逃避徭役。官僚地主乘机把想逃避徭役的中小地主和富农、自耕农的土地强占为己有。由于土地绝大部分都为地主、富农所占有，官僚地主通过"投献"强占的土地主要是中小地主和富农的土地[①]。这是事情的本质。《海忠介公传》中记载："以故富者辄籍其产于士大夫，宁以身为佣佃而输之租，用避大役，名曰投献。故士一登乡举，辄皆受投献为富人。而士大夫既谢失势，又往往折入于暴贵者，以兼并为固然。乃豪强大有力之人，视 田宅所便，收之莫敢不与。"这里所说的"富者"，当然不是贫农，他们无田可"献"；而是指地主上"失势"的士大夫或没有政治身份的中小地主和富农。他们的"民田"不断被"豪强大有力"的官僚地主兼并，达到"收之莫敢不与"的地步。既严重损害了中小地主和富农的利益，又严重影响了皇朝的财政收入。

---

① 《廿二史劄记》中记载了万历中嘉定、青浦间搞投献的例子、明显地反映出这是地主阶级内部矛盾。摘录如下："又有投献田产之例，有田产者，为奸民籍而献诸势要，则翻为势家所有。……万历中，嘉定、青浦间有周星卿，素豪侠，一寡妇薄有赀产，子方幼，有侄阴献其产于势家，势家方坐楼船鼓吹至阅庄，星卿不平，纠强有力者，突至索斗，乃惧而去。……此亦可见当时献产恶习。"(商务印书馆一九五八年七月版，七二一页)。

正因为这样，海瑞一到松江华亭一带，就发现当地的“诸生员”“乡官之贤者”甚至某些“府县官”，都“群声”反对徐阶这类大官僚地主兼并巨量土地，反对他们搞“投献”。“乡官之贤者”对海瑞说：“二十年以来府县官偏听乡官举监嘱事，民产渐消，乡官渐富”。后八个字不是活活画出大官僚地主吞并小地主的一幅图画吗？海瑞下的结论是：“为富不仁，人心同愤”①，这个“同愤”，就是指中小地主、富农以及代表他们利益的知识分子对大地主兼并的共同的政治态度。当戴凤翔这个江南大地主的代言人攻击海瑞纵容“刁徒”时，海瑞就用上述材料证明他的“退田”是以这些人的呼声为基础的。看来，海瑞的话符合事实。他的“退田”，反映了这些“民产渐消”的中小地主和富农的共同要求，也为了缓和地主阶级内部矛盾以及广大农民同地主阶级之间越来越尖锐的阶级关系，就清清楚楚了。

海瑞要乡官退田，是要地主向农民退还土地吗？不是。《明史》及几个海瑞传记都写明，海瑞要求乡官退田是退出“受献”的土地。“公严厉以治，下令受献者悉退还，或许赎回。”这是削弱兼并，打击大地主。除退回官府的之外，退出去的田，绝大部分还是落到原来“献田”的“弱者”、“富户”即中小地主和富农手中，实际上保护了中小地主和富农的利益。贫雇农既无田可“献”，无钱去“赎”，“退田”当然不会退到他们手里。怎么能够臆造出海瑞是一心一意为贫农获得土地而“战斗”呢？

海瑞要徐阶退田是为了“徐家佃户”翻身吗？根本扯不上。海瑞在给李春芳的信中说明过要徐阶“退田”的目的：“若不退之过半，民风刁险，可得而止之耶！为富不仁，有损无益，可为后车之戒。……区区欲存翁退产过半，为此公百年后得安静计也，幸勿以为讶。”这不是把海瑞的阶级立场说得再明白没有了吗？明明是为了“止”民风的“刁险”，是为了地主阶级不致在越来越尖锐的阶级斗争中被打倒，是为了徐阶“百年后得安静”，哪里是什么征求贫农意见而解决“徐家佃户”的土地问题！

海瑞搞“退田”是“为民作主”吗？海瑞自己在《督抚条约》中告诉我们：他当巡抚的一切措施，都是“除积弊于相安，复祖宗之成法”。原来“祖宗”制定的《明律》中早有规定：“若将互争及他人田产妄作己业朦胧投献官豪势要之人，与受者各杖一百，徒三年。”② 这不正就是海瑞所处理的矛盾吗？明皇朝早就规定这条反投献的法律，是为了缓和本阶级的内部矛盾，防止兼并恶性发展，以利于巩固整个地主阶级专政。这个法律后来成了一纸空文。海瑞不过在这个范围内搞了一下反投献而已，怎么能够把他写成为江南农民“作主”呢？

海瑞为了“穷农民”而反对过“高放债”吗？最好听听海瑞反驳戴凤翔攻击他的话：“先年粮长往往于收粮时，先除还自己平日私债，后算官数；富豪亦乘出米之时，伺逼偿债，公私并举，钱粮难完。臣……谓待完粮后，方私下取偿，非禁不许还债也。”“公”是封建皇朝；

---

① 《被论自陈不职疏》，见中华书局一九六二年十二月出版的《海瑞集》。下引海瑞言论均据此书，不另注明。

② 《明律集解》，卷五。

“私”是地主土豪。海瑞说明自己并不反对乡间的地主剥削，并不反对“放债”，只是为了解决皇朝的财政收入问题，反对乡间大地主独吞剥削果实。

海瑞从来没有想从根本上解决农民同地主之间的矛盾。他只是想缓和这个矛盾。海瑞自己就说过：“以下奉上，义不可缺，为之损益调停，使可久行”。坦率地说明了他做的是“损益调停”的工作，目的是把大地主的剥削限制在不妨碍地主阶级根本利益的法定范围之内，削弱农民的反抗，使“以下奉上”的封建剥削可以“久行”。他再三再四要农民服从封建统治，遵守“礼义”，“毋作强贼”，对已产生的农民暴动，他主张双管齐下，“用兵安民，并行不悖”。他反对最反动的大地主，目的并不是削弱地主的土地所有制，而是巩固地主的土地所有制，巩固地主对农民的统治，巩固明皇朝政权。这是封建统治阶级各个集团、各个派别的共同利益，也是地主阶级的“长远利益”所在。把海瑞写成农民利益的代表，这是混淆了敌我，抹杀了地主阶级专政的本质，美化了地主阶级。海瑞一再表明自己对于皇帝忠心耿耿，他给高拱的信中痛陈自己内心时说：“区区竭尽心力，正欲为江南立千百年基业，酬上恩报知己也。”他怎么能够做出动摇“千百年基业”的事来呢？

对“退田”的描写是假的。“平冤狱”的描写是真的吗？根据我们查到的资料，只能作出否定的回答。松江知府、华亭知县根本没有被杀、被革。海瑞任应天巡抚时，苏、松一带没有撤掉任何一个县以上的官。徐阶的儿子根本没有死，曾被判充军。这件事也不是海瑞干的，而是徐阶罢相后，徐阶政敌高拱再起时干的，张居正上台，这个判决就取消了。《明史·高拱列传》是这样写的：“阶子弟颇横乡里，拱以前知府蔡国熙为监司簿录其诸子，皆编戍，所以扼阶者无不至。逮拱去位，乃得解。”《徐阶列传》中也有相同的记载。抓徐阶儿子这件事，性质上是高拱乘机报复，执行者也是另外的官僚，同海瑞不相干。严嵩垮了之后，徐阶、高拱、张居正之间进行过长期的夺权斗争。把内阁中不同政治集团的倾轧，硬移到海瑞身上，变成海瑞“站在穷农民一边”去“平民愤”，还不是违背了基本的历史事实吗？吴晗同志明明知道历史上“徐阶的儿子只被判处充军”，但为了极力美化海瑞，仍旧要这样写，这说明他为了塑造自己理想的英雄，是不惜改写历史的！

海瑞也不是像戏里写的那样“民主”。相反，他认为“江南民风刁伪”，“百端架诬，盖不啻十状而九”。他自言对付“刁讼”的办法是“衙门前尝不绝七八人枷号，又先痛打夹苦之”，认为这是好经验。海瑞在《兴革条例》中谈到“疑狱”时还说过：“事在争言貌，与其屈乡宦，宁屈小民，以存体也。”下有小注曰：“乡宦小民有贵贱之别，故曰存体。”为保护“贵贱之别”可以“宁屈小民”，这是地主阶级专政反动本质的表现。现在硬说海瑞如何民主，甚至会向农民请求“指教”，这岂不是把海瑞的政治立场给颠倒过来了！

看一看这些历史事实，再看一看《海瑞罢官》中的海瑞，就不难发现，这是一个编造出来的假海瑞。这是一个用资产阶级观点改造过的人物。历史剧需要艺术加工，需要再创造，我们并不要求新编历史剧的细节都同历史一样，但必须要求在人物的阶级立场、阶级关系

上符合历史真实。尽管吴晗同志曾经说过历史剧要"力求其比较符合于历史真实，不许可有歪曲，臆造"[①]，然而事实胜于雄辩，这个新编历史剧中海瑞的形象已经同合理想象和典型概括没有什么关系，只能属于"歪曲，臆造"和"借古讽今"的范围了。

阶级斗争的进程告诉我们：无论海瑞或海瑞以后的封建官吏，都无法使已经腐朽没落的明皇朝恢复青春，更无法缓和农民仇恨的烈火。海瑞之后，松江农民依旧受着重重残酷的压迫和剥削，兼并、逃亡继续发展，阶级矛盾继续尖锐化。一五八七年海瑞死，以后农民起义风起云涌，势如怒潮。一六四四年明亡，离海瑞死还不到六十年。在这样历史现实面前，剧本竟然要贫农对"退田"唱出"有土地何愁衣饭，好光景就在眼前！"欢呼"江南贫民从此有好日子过了！"这不是荒唐到可笑吗？

《海瑞罢官》宣扬了什么？

既然是一个假海瑞，我们就来看一看作者通过这个艺术形象宣扬了什么。

我们知道，国家是阶级斗争的工具，是一个阶级压迫另一个阶级的机关。没有什么非阶级的、超阶级的国家。这是马克思列宁主义对待国家问题的基本观点。从这种观点出发，就不能不承认，封建国家是地主阶级对农民实行专政的工具。封建国家的法津、法庭和执行统治权力的官吏，包括"清官"、"好官"在内，只能是地主阶级专政的工具，而决不可能是超阶级的，决不可能是既为统治阶级又为被统治阶级服务的工具。当然，由于地主阶级内部存在各种阶层和集团，由于阶级斗争形势的变化，他们之间在这个或那个问题上，在对待大地主、中小地主和富农利益的态度上，在压迫农民的程度和方法上，会有区别，有斗争。但是，从根本上说，这种斗争的实质决不可能超越维护地主阶级专政的范围。任何时候，我们都不能把这种地主阶级内部斗争歪曲成农民同地主之间的阶级斗争。就拿"清官"同"贪官"的斗争来说，确实有过清官大老爷在地主阶级的法庭上、根据地主阶级法律的某此条文，惩办一些"贪官"的事；也有个别农民所告的恰巧是某个"清官"所反对的派别或集团中的一员，出现个别农民在这个"清官"面前"打赢"官司的事。这种现象迷惑过不少没有政治斗争经验的农民，使他们看不清"清官"的阶级面貌，看不清封建国家和封建法庭的阶级本质，地主阶级也经常利用这种现象来麻痹农民的觉悟，把"清官"当作掩盖阶级统治本质的工具，当作配合武装镇压、对农民进行阶级斗争的重要手段。《明史》上就记载过地主阶级派出"清官"作为缓兵之计，然后把起义农民一举消灭的事[②]。但是，从根本上说，

---

① 吴晗：《再谈历史剧》，一九六一年五月三日《文汇报》，《春天集》一五五页。

② 如一四五〇年（景泰元年），黄萧养领导的盛大农民起义队伍包围了广州城，断绝了城内外交通。攻势凌厉，地主阶级的军队"战辄败"。这时封建皇朝见武装镇压失败，就派了当时有名的"清官"杨信民去，杨一到，立刻用软的一手"多方招抚"。做了许多欺骗、分化、软化工作，农民起义军被"清官迷惑，"不敢伤"，放松了武装斗争。接着董兴调集两广江西的大批地主军队来到，对农民和农民军进行了血腥的屠杀，起义失败，黄萧养也中箭牺牲。事见《明史》中《杨信民列传》及《董兴列传》。

不论“清官”、“好官”多么“清”、多么“好”，他们毕竟只能是地主阶级对农民实行专政的“清官”、“好官”，而决不可能相反。

《海瑞罢官》却向我们说：不！“清官”不是地主阶级专政的工具，而是为农民阶级服务的。你看，戏里的海瑞是一个封建皇朝的钦差大臣，可是他却代表贫苦农民利益向徐阶展开剧烈的斗争。在这场斗争中，一方面，“清官”海瑞以保护“徐家佃户”和所有贫苦农民利益的大英雄出现，同所有执行地主阶级专政的别的官吏相对立，“清官”和“贪官”之间的矛盾竟被写成保护农民和镇压农民的矛盾、退还农民土地和强占有农民土地的矛盾，丝毫看不出“清官”在巩固地主阶级专政中的作用。另一方面，所有农民都被写得消极无为，没有一点革命的斗争精神，他们唯一的作用就是跪下来向“海青天”告状，哀求青天大老爷为他们伸冤作主，把“清官”看作是自己的救世主。显然，在《海瑞罢官》的作者看来，阶级斗争不是推动历史前进的动力，“清官”才是推动历史的动力；人民群众不需要自己起来解放自己，只要等待有某一个“清官”大老爷的恩赐就立刻能得到“好日子”。这样，戏中就把作为地主阶级专政工具的“清官”和法律、法庭，统统美化成了离开地主阶级专政而独立存在的超阶级的东西，宣扬了被压迫人民不需要革命，不需要经过任何严重斗争，不需要打碎旧的国家机器，只要向“清官”卑躬屈膝地叩头，实行封建皇朝的“王法”，就能把贪官污吏一扫而光，就能求来“好光景”。

列宁说过：国家问题，这是一个“被资产阶级的学者、作家和哲学家弄得最混乱的问题”(《论国家》)。所谓“清官”“平冤狱”之类，作为国家问题的一部分，恐怕是被地主资产阶级弄得特别混乱的问题，成了毒害人民思想的一种迷信。马克思列宁主义者有责任揭露这种假象，破除这种迷信。《海瑞罢官》恰恰相反，它不但不去破除这种迷信，而且在新编历史剧的名义下百般地美化地主阶级官吏、法庭、法律，加深这种迷信。农民本来还知道“上下都是官世界”，“有理无钱莫进来”，海瑞一出场就愤慨地问农民，地主恶霸“凭的是哪条王法？”教训农民：“这又是你们的不是了，为何不告？”在“平冤狱”的过程中，又反复强调“王子犯法，与庶人同罪”之类掩盖“王法”阶级本质的话，并且用“实际行动”证明：只要有海瑞这样的“清官”按“王法”办事，就能使法庭变成保护农民的场所，就能“为民雪恨”，就能平反“冤狱”，使农民获得土地。这不是把地主阶级的国家机器统统当作保护农民的工具了吗？这不是把地主阶级专政镇压农民的本质一笔勾销了吗？这不是在宣传只要有地主阶级清官大老爷的衙门里“为民作主”，农民一“告”就能获得解放了吗？这种大肆美化地主阶级国家、宣传不要革命的阶级调和论的戏，还谈得上什么“历史剧的创作也必须以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导”[①] 呢？

自从人类社会有阶级和国家以来，世界上就没有出现过“大老爷为民作主”的事情。在

---

① 吴晗：《再谈历史剧》，一九六一年五月三日《文汇报》，《春天集》第一五二页。

中国，不但地主阶级改良派，就是资产阶级民主派也从来没有给农民带来什么“好日子”。只有中国共产党领导的伟大革命彻底打碎了地主资产阶级的国家机器，建立了以无产阶级为领导的、以工农联盟为基础的中华人民共和国，才解决了江南和全国农民的“土地”“衣饭”问题。这毕竟是任何人都无法推翻的铁的事实。

我们希望吴晗同志把自己塑造的海瑞形象，把通过这个形象宣扬的那些观点，同毛泽东同志一再阐明过的马克思列宁主义的观点对照起来看，就不难发现，吴晗同志恰恰用地主资产阶级的国家观代替了马克思列宁主义的国家观，用阶级调和论代替了阶级斗争论。在今天宣传这些地主资产阶级吹嘘了千百年的陈旧观点，究竟是为什么？究竟是对谁有利？需要分清是非。

《海瑞罢官》要人们学习什么东西？

海瑞是一个有影响的历史人物。看来，他是封建社会处于没落时期，地主阶级中一位较有远见的人物。他忠于封建制度，是封建皇朝的“忠臣”。他看到了当时农民阶级同地主阶级尖锐矛盾的某些现象，看到了当时本阶级内部某些腐化现象不利于皇朝统治，为了巩固封建统治、削弱农民反抗、缓和尖锐的阶级矛盾，为了维护封建皇朝的根本利益，他敢于向危害封建皇朝利益的某些集团或者某些措施进行尖锐的斗争。在若干事情上，他同中小地主和富农利益一致，抑制豪强地主，目的还是为了巩固整个地主阶级对农民的专政，维护皇朝的利益。他上《治安疏》，这是被吴晗同志和许多文章、戏剧说成是代表人民利益的事情，也有人专门编演过新的历史剧《海瑞上疏》①，可是，正如他在疏本劈头就说的：他认为“君者，天下臣民万物之主也。”他的目的是为皇朝“求万世治安”。这个行动也只能说明他如何忠君，而不能说明别的。所以嘉靖皇帝没有杀他，他死后，皇帝很难过，“赠太子少保，谥忠介。”礼部左侍郎祭悼时还说：“虽强项不能谐时，而直心终以遇合。”封建皇朝很懂得海瑞是地主阶级利益忠心的保卫者。这是海瑞的阶级本质，是海瑞全部行动的出发点和归宿。像吴晗同志那样，把海瑞描写成农民利益的代表，说什么海瑞“爱护人民，一切为老百姓着想”，他是“为了人民的利益”而斗争②，甚至把他说成是“不怕封建官僚势力”的英雄，这是彻底歪曲了海瑞的阶级面貌。明皇朝歌颂海瑞“保民如子，吴晗同志则说他“一切为老百姓着想”，请问两者到底还有什么区别呢？

历来地主阶级史书上，还曾经大书特书过许多材料来说明海瑞如何“处处事事为百姓”，如海瑞在担任江南巡抚时期，如何大反徐阶，大搞“退田”，如何“不到一个月”就修好

---

① 《海瑞上疏》，上海京剧院集体创作，许思言执笔，上海文艺出版社一九六〇年四月出版。此剧一九五九年及一九六一年演出时，《解放日报》和《文汇报》都曾发表评论文章加以赞扬。一九五九年九月二十六日及十月二十七日，《解放日报》及《文汇报》分别发表《〈海瑞上本〉中的海瑞形象》及《试评周信芳的新作〈海瑞上疏〉》二文。一九六一年春节重新上演时，《解放日报》在二月十一日又发表《杂谈京剧〈海瑞上疏〉》一文。

② 吴晗：《海瑞的故事》，《中国历史小丛书》版，一九六三年六月第二版，中华书局出版，第十九页及第三十五页。

了吴淞江，人民歌颂他是“海龙王”，等等。因此，他死后，“小民罢市，丧出江山，白衣冠送者夹岸，酹而哭者，百里不绝。”这些记载加上旧小说、旧戏的渲染，很容易迷惑人。但是，这种“官书”上的记载，显然包含着地主阶级的夸大成分，我们应当用阶级观点慎重地加以分析。“反投献”，要徐阶“退田”，是有过这件事的，但徐阶究竟退了没有，退了多少，是真退还是假退，都找不到可靠的材料。根据谈迁《国榷》隆庆五年七月记载，徐阶曾退出四万亩田，但那十分明确是退给官府，“入四万亩于官”，根本不是退给农民。极而言之，就算“退产过半”吧，也还是为了地主阶级利益，也并不是只有海瑞一人干过的事。徐阶在朝时，也干过“退田”，在嘉靖第四子景王载圳死时，“秦夺景府所占有陂田数万顷还之民，楚人大悦。”[①]如果不分析“还之民”这个“民”是哪个阶级，如果按照吴晗同志的观点，谁敢“退田”就是英雄，敢退几万顷皇田的徐阶岂不是比海瑞更大的英雄了么？修吴淞江确有这件事，但究竟修好了多少，也是值得怀疑的。只要想一想：在现代条件下修一条江都不很容易，海瑞难道能在那么短的时间内把一条江整治好吗？据海瑞在《开吴淞江疏》中自己说，他原来“议开江面十五丈”，从正月初三动工，到二月间钱就用光了，但“工程浩大，银两不敷”，要求动用公款。可见至少这一个多月中连原计划也没有完成，而且困难很大。吴晗同志鼓吹什么“进度很快，不到一个月就完工了”，这种夸大连海瑞自己的话也不符合。至于出丧的描述，我们只要想一想：在解放以前，广大贫苦农民在地主阶级残酷剥削下，穷得连衣服都穿不上，许多农民几代人穿一件破衣裳，自己家里死了亲人都没有丧服穿，就知道那时候能穿体体面面的“白衣冠”来路祭的人，决不是贫农，决不是吴晗同志说的“广大人民”，而只能是地主、富农和商人中的某些人。如果在新编的历史剧中，能够真正贯彻历史唯物主义的原则，用阶级观点，对这类史料进行科学分析，去伪存真，按照海瑞的本来面貌去塑造这个人物，使观众看到他的阶级本质是什么，用历史唯物论的观点去认识历史人物的阶级面貌，也不是一件没有意义的事。从破除许多歌颂海瑞的旧小说、旧戏的所散布的坏影响来说，是有积极意义的。可是吴晗同志却不但违背历史真实，原封不动地全部袭用了地主阶级歌颂海瑞的立场观点和材料；而且变本加厉，把他塑造成一个贫苦农民的“救星”、一个为农民利益而斗争的胜利者，要他作为今天人民的榜样，这就完全离开了正确的方向。

吴晗同志毫不含糊地要人们向他塑造的海瑞“学习”。我们到底可以“学习”一些什么呢？

学习“退田”吗？我国农村已经实现了社会主义的集体所有制，建立了伟大的人民公社。在这种情况下，请问：要谁“退田”呢？要人民公社“退田”吗？又请问：退给谁呢？退给地主吗？退给农民吗？难道正在社会主义道路上坚决前进的五亿农民会需要去“学习”这种“退田”吗？

---

① 《明史·徐阶列传》

学习“平冤狱”吗？我国是一个实现了无产阶级专政的国家。如果说什么“平冤狱”的话，无产阶级和一切被压迫、被剥削阶级从最黑暗的人间地狱冲出来，打碎了地主资产阶级的枷锁，成了社会的主人，这难道不是人类历史上最彻底的平冤狱吗？如果在今天再要去学什么“平冤狱”，那末请问：到底哪个阶级有“冤”，他们的“冤”怎么才能“平”呢？

如果不是学退田、学平冤狱，那么，《海瑞罢官》的“现实意义”究竟是什么呢？

也许吴晗同志会说：就算学习退田、平冤狱都不对吧，学习他“顶天立地”的“大丈夫”精神，“以反对旧时代的乡愿和今天的官僚主义”，这总可以吧！”我不是在《海瑞罢官》的剧情提要中说过，这个戏“着重写海瑞的刚直不阿，不为强暴所屈”的“坚强意志”吗？我们今天在处理内部关系上不是也不需要这种“真男子”吗?剧本中的确突出地写了海瑞反对“甘草”，骂“乡愿”，而且还把徐阶塑造成“乡愿”的典型。

官僚主义确实要反。事实上，中国共产党人从来没有放松过反官僚主义的斗争。但是，我们知道，今天社会主义社会存在的官僚主义有它的社会根源和思想根源，需要长期的斗争才能根本肃清。至于说到“刚直不阿”、“大丈夫”、“真男子”、“反对乡愿”等等，那就需要首先明确它的阶级内容：为哪个阶级？对哪个阶级？各个阶级对这些概念有不同的理解，不能抛开它们具体的阶级内容而抽象化。地主阶级所提倡的“刚直不阿”、“大丈夫”等等，有它特定的阶级含义，根本不能同无产阶级的革命性、战斗性混为一谈。这里，我们想重复地引用一下毛泽东同志解释过的鲁迅的两句著名的诗：“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛。”毛泽东同志说：“‘千夫’在这里就是说敌人，对于无论什么凶恶的敌人我们决不屈服。‘孺子’在这里就是说无产阶级和人民大众。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）对敌人，是“横眉冷对”，对人民，是甘心情愿地俯首做牛。

今天如果离开了这样明确的阶级立场、阶级观点，抽象地说什么“刚直不阿”“大丈夫”等等，甚至把“俯首甘为孺子牛”也叫做“乡愿”，把横眉冷对无产阶级和劳动人民叫做“刚直”，用这种“傲骨”去搞什么“退田”、“平冤狱”，去“反对今天的官僚主义”，去向劳动人民“罢官”，那会把人们引导到什么地方去呢？

如果不健忘的话，我们还会记得：一九五七年，当生产资料所有制方面的社会主义改造基本完成以后，有一小撮人，忽然对于大反“乡愿”产生了特殊的兴趣。有人就曾用“反对乡愿”、“反对甘草”的口号来反对无产阶级的革命干部和民主人士中的左派，咒骂党的领导是“拘拘于小德的乡愿”，把跟共产党走的民主人士诬为“甘草主义”，这样的语汇可以从当时的某些报纸上找到一大堆。因为站在地主资主阶级阶级立场看来，从党和人民的最高利益出发，采用民主和说服的手段，用团结——批评——团结的方法，来正确处理人民内部的矛盾，推动人们努力走向进步，都是“乡愿”，都是“甘草”；从地主资产阶级利益出发，

敢于坚持错误到底，敢于做无产阶级专政的反对派，敢于把不赞成他们的人一棒子打死，这才是“大丈夫”、“强哉矫”，才是“羞为甘草剂”。这一套东西的实质早已路人皆知了，为什么《海瑞罢官》及其评论者又要重新拾起来加以鼓吹呢？

吴晗同志顽强地宣传过一种理论：历史剧要使封建时代某些人物的“优良品德”“深入人心，成为社会主义共产主义道德的组成部分。”[1] 我们不在这里讨论道德问题（这也是一个被资产阶级的学者、作家和哲学家弄得十分混乱的问题），但如果像《海瑞罢官》这样把海瑞的思想行为都当作共产主义道德的“组成部分”，那还要什么学习毛泽东思想，什么思想改造，什么同工农兵结合，什么革命化劳动化呢？

现在回到文章开头提出的问题上来：《海瑞罢官》这张“大字报”的“现实意义”究竟是什么？对我们社会主义时代的中国人民究竟起什么作用？要回答这个问题，就要研究一下作品产生的背景。大家知道，一九六一年，正是我国因为连续三年自然灾害而遇到暂时的经济困难的时候，在帝国主义、各国反动派和现代修正主义一再发动反华高潮的情况下，牛鬼蛇神们刮过一阵“单干风”、“翻案风”。他们鼓吹什么“单干”的“优越性”，要求恢复个体经济，要求“退田”，就是要拆掉人民公社的台，恢复地主富农的罪恶统治。那些在旧社会中为劳动人民制造了无数冤狱的帝国主义者和地富反坏右，他们失掉了制造冤狱的权利，他们觉得被打倒是“冤枉”的，大肆叫嚣什么“平冤狱”，他们希望有那么一个代表他们利益的人物出来，同无产阶级专政对抗，为他们抱不平，为他们“翻案”，使他们再上台执政。“退田”、“平冤狱”就是当时资产阶级反对无产阶级专政和社会主义革命的斗争焦点。阶级斗争是客观存在，它必然要在意识形态领域里用这种或者那种形式反映出来，在这位或者那位作家的笔下反映出来，而不管这位作家是自觉的还是不自觉的，这是不以人们意志为转移的客观规律 。《海瑞罢官》就是这种阶级斗争的一种形式的反映。如果吴晗同志不同意这种分析，那么请他明确回答：在一九六一年，人民从歪曲历史真实的《海瑞罢官》中到底能“学习”到一些什么东西呢？

我们认为：《海瑞罢官》并不是芬芳的香花，而是一株毒草。它虽然是头几年发表和演出的，但是歌颂的文章连篇累牍，类似的作品和文章大量流传，影响很大，流毒很广，不加以澄清，对人民的事业是十分有害的，需要加以讨论。在这种讨论中，只要用阶级分析观点认真地思考，一定可以得到现实的和历史的阶级斗争的深刻教训。

引 1965 年 11 月 29 日《北京日报》

---

① 吴晗：《再谈历史剧》，一九六一年五月三日《文汇报》。

部队文艺工作座谈会纪要

（一）

一九六六年二月二日到二月二十日，江青同志根据林彪同志的委托，在上海邀请部队的一些同志，就部队文艺工作的若干问题进行了座谈。

来上海之前，林彪同志对参加座谈会的部队同志曾作了如下的指示："江青同志昨天和我谈了话。她对文艺工作方面在政治上很强，在艺术上也是内行，她有很多宝贵的意见，你们要很好重视，并且要把江青同志的意见在思想上、组织上认真落实。今后部队关于文艺方面的文件，要送给她看，有什么消息，随时可以同她联系，使她了解部队文艺工作，征求她的意见，使部队文艺工作能够有所改进。部队文艺工作者无论是在思想性和艺术性方面都不要满足现状，都要更加提高。"……

在座谈开始和交谈中，江青同志再三表示：对毛主席的著作学习不够，对毛主席的思想领会不深，只是学懂哪一点，就坚决去做。最近四年，比较集中地看了一些作品，想了一些意见，这些意见不完全对。我们都是共产党员，为了党的事业，应当平等地进行交谈。这件事，去年就应该做，因为身体不行，没有做到。最近身体好一些，根据林彪同志的指示，请同志们来共同商量。

江青同志建议先看作品，再阅读一些有关的文件和材料，然后交谈。江青同志给我们阅读了毛主席的有关著作，并先后同部队的同志个别交谈八次，集体座谈四次，陪同我们看电影十三次，看戏三次。在看电影、看戏过程中，也随时进行了交谈。另外，我们看了二十一部影片。在此期间，江青同志又看了电影《南海长城》的样片，接见了《南海长城》的导演、摄影师和一部分演员，同他们谈话三次，给了他们很大的教育和鼓舞。我们在接触中感觉到：江青同志对毛主席思想领会较深，又对文艺方面存在的问题作了长时间的、相当充分的调查研究，亲自种试验田，有丰富的实践经验。这次带病工作，谦虚、热情、诚恳地同我们一起交谈，一起看影片，看戏，给了我们很大启发和帮助。

（二）

在近二十天中，我们阅读了毛主席的两篇著作和有关材料，听取了江青同志许多极为重要的意见，看了三十余部好的、坏的，和在不同程度上存在缺点、错误的影片，又看了《奇袭白虎团》、《智取威虎山》两出比较成功的革命现代京剧，从而加深了我们对毛主席文艺思想的理解，提高了对社会主义文化革命的认识。下面是在这次座谈会中大家商议和同意

的几点意见：

一、十六年来，文化战线上存在着尖锐的阶级斗争。

事实上，在我国革命的两个阶阶，即新民主主义阶段和社会主义阶段，文化战线上都存在着两个阶级、两条路线上的斗争，即无产阶级和资产阶级在文化战线上争夺领导权的斗争。我们党的历史上，反对“左”右倾机会主义的斗争，也都包括文化线上的两条路线斗争。王明路线是一种曾经在我们党内泛滥过的资产阶级思想。一九四二年开始的整风运动中，毛主席先在理论上彻底批判了王明的政治路线、军事路线和组织路线；紧接着，又在理论上彻底批判了以王明为代表的文化路线。毛主席的《新民主主义论》、《在延安文艺座谈会上的讲话》和《看了〈逼上梁山〉以后写给延安平剧院的信》，就是对文化战线上的两条斗争的最完整、最全面、最系统的历史总结，是马克思列宁主义世界观和文艺理论的继承和发展。在我国革命进入社会主义阶段以后，毛主席又发表了《关于正确处理人民内部矛盾的问题》和《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》两篇著作，这是我国和各国革命思想运动、文艺运动的历史经验的最新的总结，是马克思列宁主义世界观和文艺理论的新发展。毛主席的这五篇著作，够我们无产阶级用上一个长时期了。

毛主席的前三篇著作发表到现在已经二十几年了，后两篇也已经发表将近十年了。但是，文艺界在建国以来，却基本上没有执行，被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政，这务黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓三十年代文艺的结合。“写真实”、“现实主义广阔的道路”论、“现实主义的深化”论、反“题材决定”论、“中间人物”论、反“火药味”论、“时代精神汇合”论，等等，就是他们的代表性论点，而这些论点，大抵都是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中早已批判过的。电影界还有人提出所谓“离经叛道”论，就是离马克思列宁主义、毛泽东思想之经，叛人民革命战争之道。在这股资产阶级、现代修正主义文艺思想逆流的影响或控制下，十几年来，真正歌颂工农的英雄人物，为工农兵服务的好的或者基本上好的作品也有，但是不多；不少是中间状态的作品；还有一批是反党反社会主义的毒草。我们一定要根据党中央的指示，坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线。搞掉这条黑线之后，还会有将来的黑线，还得再斗争。所以，这是一场艰巨、复杂、长期的斗争，要经过几十年甚至几百年的努力。这是关系到我中国革命前途的大事，也是关系到世界革命前途的大事。

过去十几年的教训是：我们抓迟了。只抓过一些个别问题，没有全盘地系统地抓起来，而只要我们不抓，很多阵地就只好听任黑线去占领，这是一条严重的教训。一九六二年十中全会作出要在全国进行斗争这个决定之后，文化方面的兴无灭资的斗争也就一步步地开展起来了。

二、近三年来，社会主义的文化大革命已经出现了新的形势，革命现代京剧的兴起就是最突出的代表。从事京剧革命的文艺工作者，在以毛主席为首的党中央的领导下，以马

克思列宁主义和毛泽东思想为武器，向封建阶级、资产阶级和现代修正主义文艺展开了英勇顽强的进攻，锋芒所向，使京剧这个最顽固的堡垒，从思想到形式，都发生了极大的革命，并且带动文艺界发生着革命性的变化。革命现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等和芭蕾舞剧《红色娘子军》、交响音乐《沙家浜》、泥塑《收租院》等，已经得到广大工农兵群众的批准，在国内外观众中，受到极大的欢迎。这是一个创举，它将会对社会主义文化革命产生深远的影响。它有力地证明：京剧这个最顽固的堡垒也是可以攻破的，可以革命的；芭蕾舞、交响乐这种外来的古典艺术形式，也是可以加以改造，来为我们所用的，对其他艺术的革命就更应该有信心了。有人说革命现代京剧丢掉了京剧的传统，丢掉了京剧的基本功。事实恰恰相反，革命现代京剧正是对京剧传统的批判地继承，是真正的推陈出新。京剧的基本功不是丢掉了，而是不够用了，有些不能够表现新生活的，应该也必须丢掉。而为了表现新生活，正急需我们从生活中去提炼，去创造，去逐步发展和丰富京剧的基本功。同时，这些事实也有力地回击了形形色色的保守派，和所谓“票房价值”论、“外汇价值”论、“革命作品不能出口”论，等等。

近三年来，社会主义文化革命的另一个突出表现，就是工农兵在思想、文艺战线上的广泛的群众活动。从工农兵群众中，不断地出现了许多优秀的、善于从实际出发表达毛泽东思想的哲学文章；同时，还不断地出现了许多优秀的、歌颂我国社会主义革命的伟大胜利，歌颂社会主义建设各个战线上的大跃进，歌颂我们的新英雄人物，歌颂我们伟大的党，伟大的领袖英明领导的文艺作品，特别是工农兵发表在墙报、黑板报上的大量诗歌，无论内容和形式都划出了一个完全崭新的时代。

当然，这些都还只是社会主义文化革命的初步成果，是万里长征的第一步。为保卫和发展这一成果，把社会主义文化革命进行到底，还需要我们作长期的、艰苦的努力。

三、文艺战线两条道路的斗争，必然要反映到军队内部来，军队不是生活在真空里，决不可能例外。中国人民解放军是中国无产阶级专政的主要工具，是中国人民和世界革命人民的依靠和希望。没有人民的军队，就没有革命的胜利，就没有无产阶级专政，就没有社主义，也就没有人民的一切。因此，敌人一定会从各方面破坏它，也一定利用文艺的武器，企图对它进行思想腐蚀。而有的人却在毛主席指出文艺界十五年来基本没有执行党的方针以后，还说部队文艺方向已经解决了，主要是提高艺术水平的问题，这种观点是错误的，是缺乏具体分析的。事实上，军队的文艺有的方向对，艺术水平也比较高；有的方向对，艺术水平低；有的在政治方向和艺术水平方面都有严重的缺点或错误；也有反党反社会主义的毒草。八一电影制片厂就拍摄了《抓壮丁》这样的坏影片。这说明军队的文艺工作也不同程度上受到了黑线的影响。同时，我们自己培养的真正过得硬的创作人材还比较少；创作思想问题还很多；组织上也还有些不纯。对这些问题，我们必须作恰当的分析和解决。

四、在社会主义文化革命中解放军要起重要作用。林彪同志主持军委工作以来，对文

艺工作抓得很紧，作了很多很正确的指示；在中共中央军委扩大会议《关于加强军队政治思想工作的决议》中，明确地规定部队文艺工作的任务是："必须密切结合部队的任务和思想情况，为兴无灭资、巩固和提高战斗力服务"；军队中有一批我们自己培养的、经过革命战争锻炼的文艺骨干；也创作了一些好的作品。因此，在社会主义文化革命中，解放军一定要起应起的作用，勇敢地、坚定不移地为贯彻执行文艺为工农兵服务、为社会主义服务的方针而斗争。

五、文化革命要有破有立，领导人要亲自抓，搞出好的样板。资产阶级有反动的所谓"创新独白"，我们要标新立异，我们的标新立异是标社会主义之新，立无产阶级之异。要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务。我们有了这样的样板，有了这方面成功的经验，才有说服力，才能巩固地占领阵地，才能打掉反动派的棍子。

在这个问题上，不要有自卑感，而应当有自豪感。

要破除对所谓三十年代文艺的迷信。那时，左翼文艺运动政治上是王明的"左倾"机会主义路线，组织上是关门主义和宗派主义，文艺思想实际上是俄国资产阶级文艺评论家别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫以及戏剧方面的斯坦尼斯拉夫斯基的思想，他们是俄国沙皇时代资产阶级民主主义者，他们的思想不是马克思主义，而是资产阶级思想。资产阶级民主革命，是一个剥削阶级代替另一个剥削阶级的革命，只有无产阶级社会主义革命，才是最后消灭一切剥削阶级的革命，因此，决不能把任何一个资产阶级革命家的思想，当成我们无产阶级思想运动、文艺运动的指导方针。三十年代也有好的，那就是以鲁迅为首的战斗的左翼文艺运动。到了三十年代的中期，那时左翼的某些领导人在王明的右倾投降主义路线的影响下，背离马克思列宁主义的阶级观点，提出了"国防文学"的口号。这个口号，就是资产阶级的口号，而"民族革命战争的大众文学"这个无产阶级的口号，却是鲁迅提出的。有些左翼文艺工作者，特别是鲁迅，也提出了文艺要为工农服务和工农自己创作文艺的口号，但是并没有系统地解决文艺同工农兵相结合这个根本问题。当时的左翼文艺工作者，绝大多数还是资产阶级民族民主主义者，有些人民主革命这一关就没过去，有些人没有过好社会主义这一关。

要破除对中外古典文学的迷信。斯大林是伟大的马克思列宁主义者，他对资产阶级的现代派文艺的批评是很尖锐的。但是，他对俄国和欧洲的所谓经典著作却无批判地继承，后果不好。中国的古典文艺，欧洲（包括俄国）古典文艺，甚至美国电影，对我国文艺界的影响是不小的，有些人就当作经典，全盘接受。我们应当接受斯大林的教训。古人、外国人的东西也要研究，拒绝研究是错误的，但一定要用批判的眼光去研究，做到古为今用，外为中用。

对十月革命后出现的一批比较优秀的苏联革命文艺作品，也要有分析，不能盲目崇拜，更不要盲目的模仿。盲目的模仿不能成为艺术。文学艺术只能来源于人民生活，只有

人民生活才是文学艺术的唯一源泉，古今中外的文学艺术的历史过程，证明了这一点。

世界上从来是新生力量战胜腐朽力量。我们人民解放军开头也是弱小的，终于转弱为强，战胜了美蒋反动派。面对着国内外大好的革命形势和光荣的任务，我们应该以做一个彻底的革命派而感到自豪。要有信心，有勇气，去做前人没有做过的事，因为我们的革命，是一次最后消灭剥削阶级、剥削制度，和从根本上消除一切剥削阶级毒害人民群众的意识形态的革命。我们要在党中央和毛主席的领导下，在马克思列宁主义和毛泽东思想的指导下，去创造无愧于我们伟大的国家，伟大的党，伟大的人民，伟大的军队的社会主义革命新文艺。这是开创人类历史新纪元的、最光辉灿烂的新文艺。

但是，要搞出好的样板决不是一件轻而易举的事。对创作中的困难，我们在战略上一定要蔑视它，而在战术上却一定要重视它。创作一部好的作品是一个艰苦的过程，抓创作的同志决不能采取老爷式的态度，决不可掉以轻心，要同创作者同甘共苦，真正下一番苦功夫。要尽可能地掌握第一手材料，不可能时也要掌握第二手材料。要不怕失败，不怕犯错误，“要允许失败，允许犯错误，还要允许改正错误。要依靠群众，从群众中来，到群众中去，经过长时间的反复实践，精益求精，力求达到革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。在实践中及时总结经验，逐步掌握各种艺术的规律。不这样，就不可能搞出好的样板。

我们应当十分重视社会主义革命和社会主义建设的题材，忽视这一点，是完全错误的。

辽沈、淮海、平津三大战役及其他重大战役的文艺创作，也要趁着领导、指挥这些战役的同志健在，抓紧搞起来。许多重要的革命历史题材和现实题材，急需我们有计划、有步骤地组织创作。《南海长城》一定要拍好。《万水千山》一定要改好。并通过这些创作，培养锻炼出一支真正无产阶级的文艺骨干队伍。

六、在文艺工作中，不论是领导人员，还是创作人员，都要实行党的民主集中制，提倡“群言堂”，反对“一言堂”，要走群众路线。过去有些人搞出一个作品，就逼着领导人鼓掌、点头，这是一种很坏的作风。至于抓创作的干部，对待文艺创作，应该经常记住这样两点：第一，要善于倾听广大群众的意见。第二，要善于分析这些意见，好的就吸收，不好的就不吸收。完全没有缺点的作品是没有的，只要基调还好，要指出其缺点错误，把它改好。坏作品不要藏起来，要拿出来交给群众去评论。我们不要怕群众，要坚决地相信群众，群众会给我们提出许多宝贵意见的。另外，也可以提高群众的鉴别能力。摄制一部电影要花费几十万元或者上百万元，把坏片子藏起来，白白地浪费掉了，为什么不拿出来放映，从而教育创作人员和人民群众，又可以弥补国家经济上的损失，做到思想、经济双丰收呢？《兵临城下》演出好久，也没有人批评，《解放军报》是否可以写篇文章批评一下。

七、要提倡革命的战斗的群众的文艺批评，打破少数所谓“文艺批评家”(即方向错误

的和软弱无力的那些批评家）对文艺批评的垄断，把文艺批评的武器交给广大工农兵群众去掌握，使专门批评家和群众批评家结合起来。在文艺批评中，要加强战斗性，反对无原则的庸俗捧扬。要改造文风，提倡多写通俗的短文，把文艺批评变成匕首和手榴弹，练出二百米内的硬功夫；当然也要写一些系统的、有理论深度的较长的文章。反对用名词术语吓人。只有这样，才能缴掉那些所谓“文艺批评家”的械。《解放军报》、《解放军文艺》要开辟定期或不定期的文艺评论专栏，对好的或者基本上好的作品要热情支持，也可以善意地指出它的缺点；对坏作品，要进行原则性的批评。对于文艺理论方面一些有代表性的错误论点，和某些人在一些什么《中国电影发展史》、《中国话剧运动五十年史料集》、《京剧剧目初探》之类的书中企图伪造历史、抬高自己，以及所散布的许多错误论点，都要有计划地进行彻底的批判。不要怕有人骂我们是棍子，对人家说我们简单粗暴要有分析。我们有的批评基本正确，但是分析不够，论据不充分，说服力差，应该改进。有的人是认识问题，他们先说我们简单粗暴，后来就不说了。对敌人把我们正确的批评骂做是简单粗暴，就一定要坚决顶住。文艺评论要成为经常的工作，成为开展文艺斗争的重要方法，也是党领导文艺工作的重要方法。没有正确的文艺评论，就不可能繁荣创作。

八、文艺上反对外国修正主义的斗争，不能只捉丘赫拉依之类小人物。要捉大的，捉肖洛霍夫，要敢于碰他。他是修正主义文艺的鼻祖。他的《静静的顿河》、《被开垦处女地》、《一个人的遭遇》对中国的部分作者和读者影响很大。军队是否可以组织一些人加以研究，写出有分析的、论据充分的、有说服力的批判文章。这对中国，对世界都有很大影响。对国内的作品，也应当这样做。

九、在创作方法上，要采取革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，不要搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义。

在党的正确路线指引下涌现的工农兵英雄人物，他们的优秀品质是无产阶级阶级性的集中表现。我们要满腔热情地、千方百计地塑造工农兵的英雄形象，要塑造典型。毛主席说：“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”不要受真人真事的局限。不要死一个英雄才写一个英雄，其实，活着的英雄要比死去的英雄多得多。这就需要我们的作者从长期的生活积累中，去集中概括，创造出各种各样的典型人物来。

写革命战争，要首先明确战争的性质，我们是正义的，敌人是非正义的。作品中一定要表现我们的艰苦奋斗、英勇牺牲，但是，也一定要表现革命的英雄主义和革命的乐观主义。不要在描写战争的残酷性时，去渲染或颂扬战争的恐怖；不要在描写革命斗争的艰苦性时，去渲染或颂扬苦难。革命战争的残酷性和革命的英雄主义，革命斗争的艰苦性和革命的乐观主义，都是对立的统一，但一定要弄清楚什么是矛盾的主要方面，否则，位置摆错了，就会产生资产阶级和平主义倾向。此外在描写人民革命战争的时候，不论是以游击战

为主，运动战为辅的阶段，还是以运动战为主的阶段，都要正确地表现党领导下的正规军、游击队和民兵的关系，武装群众和非武装群众的关系。

选择题材要深入生活，很好地调查研究，才能选对、选准。编剧要长期地、无条件地深入到火热的斗争生活中去，导演、演员、摄影、美术、作曲等人员也要深入生活，很好地进行调查研究。过去，有些作品，歪曲历史事实，不表现正确路线，专写错误路线；有些作品，写了英雄人物，但都是犯纪律的，或者塑造起一个英雄形象却让他死掉，人为地制造一个悲剧的结局；有些作品，不写英雄人物，专写中间人物，实际上是落后人物，丑化工农兵形象；而对敌人的描写，却不是暴露敌人剥削、压迫人民的阶级本质，甚至加以美化，还有些作品，则专搞谈情说爱，低级趣味，说什么"爱"和"死"是永恒主题。这些都是资产阶级的、修正主义的东西，必须坚决反对。

十、重新教育文艺干部，重新组织文艺队伍。由于历史的原因，在全国解放前，我们无产阶级在敌人的统治下培养自己的文艺工作者要困难一些。我们的文艺水平比较低，我们的经验比较少，我们的许多文艺工作者，是受资产阶级的教育培养起来的，在从事革命文艺活动的过程中，有些人又经不起敌人的迫害叛变了，或者经不起资产阶级思想的腐蚀烂掉了。在根据地，我们培养过相当数量的文艺工作者，特别是《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，他们有了正确的方向，走上同工农兵相结合的道路，在革命过程中起过积极的作用。缺点是，在全国解放后，进了大城市，许多同志没有抵抗住资产阶级思想对我们文艺队伍的侵蚀，因而有的在前进中掉队了。我们的文艺是无产阶级的文艺，是党的文艺。无产阶级的党性原则是我们区别于其他阶级的最显著标志。须知其他阶级的代表人物也是有他们的党性原则的，并且很顽强。不论是创作思想方面，组织路线方面，工作作风方面，都要坚持无产阶级的党性原则，反对资产阶级思想的侵蚀。同资产阶级思想必须划清界线，决不能和平共处。现在文艺界存在的各种问题，对大多数人来讲，是思想认识问题。要认真学习毛主席著作，活学活用，联系思想，联系实际，带着问题学，才能真正学得懂、学得通、学到手。要长期深入生活，和工农兵相结合，提高阶级觉悟，改造思想，不为名，不为利，全心全意地为人民服务。要教育我们的同志，读一辈子马克思列宁主义和毛主席的书，革一辈子命。特别要注意保持无产阶级的晚节，一个人能保持晚节是很不容易的。

（三）

通过座谈，我们对上述问题都有了较明确的认识，对这些问题的意见，也都符合军队文艺工作的实际情况，从而提高了我们的觉语，加强了社会主义文化革命的决心和责任感。我们一定要继续学好毛主席的著作，认真进行调查研究，种好试验田，搞好样板，在这一场兴无灭资的文化革命斗争中起好带头作用。

一九六七年五月二十九日《人民日报》

文化部党组关于逐步恢复上演优秀传统剧目向中央宣传部的请示报告

（一九七八年五月一日）

英明领袖华主席在五届人大政府工作报告中指出："文艺战线当前的重要任务，是认真落实毛主席关于调整党内文艺政策的指示，整顿文艺工作，迅速改变缺少各种文艺作品的情况，扩大文艺节目，丰富文化生活。"去年十月六日，华主席在观看京剧《红灯照》、接见部分文艺工作者时，对如何认真贯彻执行毛主席批判地继承戏曲遗产的方针政策，曾指出：有些好的传统戏要保留，要走群众路线，要经过群众讨论。

为了贯彻执行毛主席的革命文艺路线和华主席的指示，我部邀请了首都戏曲部门一些负责同志、专家、演员和评论工作者，就恢复上演优秀传统剧目问题，进行了多次座谈讨论，并根据一些省、市、自治区反映的情况和观众的意见，提出逐步恢复上演一批好的戏曲传统剧目的意见办法，报请中央批准施行。

一、伟大领袖和导师毛主席在《新民主主义论》中，明确指出："中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件。"建国以来，在伟大导师毛主席革命文艺路线的指引和敬爱的周总理的亲切关怀下，广大戏曲工作者遵循"百花齐放、推陈出新"和"古为今用"的方针，进行了大量传统戏曲的整理、改编和艺术上的革新工作；用历史唯物主义观点创作演出一批新编历史剧；特别是创作编演了一批质量较好的革命现代戏，戏曲改革工作取得了很大的成绩。但是，由于反革命修正主义路线的干扰破坏，在一个时期，主要是三年困难时期，也出现过偏离毛主席的革命路线、造成戏曲舞台上剧目混乱的严重错误。对此，毛主席在八届十中全会及其以后，曾进行了严厉的批评。

"四人帮"在文艺领域实行法西斯文化专制主义，破坏党的百花齐放、百家争鸣、推陈出新的文艺方针，对戏曲工作和戏曲改革更是疯狂破坏，百般摧残。他们扼杀地方戏曲剧种，打击迫害广大戏曲艺人和戏曲工作干部，把传统戏和历史剧一概否定，甚至毛主席和周总理亲自肯定过的优秀传统剧目，也一律加以禁锢和扼杀，大搞民族虚无主义，造成了百花凋零、万马齐喑的严重局面，激起了广大人民群众的公愤和强烈的不满。粉碎"四人帮"后，遵照毛主席"逐步逐步扩大文艺节目"的指示，经报请批准，先后恢复上演了《逼上梁山》、《十五贯》、《杨门女将》、《三打白骨精》等优秀传统戏和历史题材剧目，受到了广大观众的热烈欢迎。但是，由于缺乏有计划的全面安排，恢复上演优秀传统剧目的工作，还不能适应形势发展和广大观众的要求，需要加以改进。

二、恢复上演优秀传统剧目的工作，必须在党的领导下，坚持群众路线，有领导、有计划、有步骤地进行。各级文化主管部门、戏曲工作干部和广大戏曲演员，必须高举毛主席的伟大旗帜，认真学习毛主席关于批判地继承文化遗产和关于戏曲革命的教导，学习党的戏曲工作方针政策和周总理的指示，总结建国以来戏曲工作上正反两方面的经验；深入揭批林彪、特别是“四人帮”破坏戏曲革命的反革命罪行。提高思想、提高认识，积极地、慎重地对待恢复上演优秀传统剧目的工作。

选择剧目的标准，应根据毛主席“百花齐放、推陈出新”的方针，“剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华”的原则，遵照《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中关于鉴别香花和毒草的六条政治标准和一九五一年五月五日周总理签发的《政务院关于戏曲改革工作的指示》的基本精神，加以审慎地衡量和鉴定。凡是发扬爱国主义精神的；歌颂中国人民为反抗阶级压迫进行斗争的；表现中国人民勤劳、勇敢、智慧等优秀品质和舍己为人，积极乐观等具有民主性和革命性的精华，能够“古为今用”，有一定教育意义和启发、借鉴作用的优秀传统戏曲剧目，应当有计划地加以整理，报请批准，恢复上演。

各省、市、自治区文化主管部门，根据上述精神和本地区的具体情况，应组织有关部门及戏曲团体，从调查入手，经过群众讨论，提出本地区各剧种逐步整理、恢复上演好的传统和历史题材剧目的计划，报经各省、市、自治区党委批准施行。由于各戏曲剧种情况不同，除真正的移植剧目外，同一名称的剧目，不同剧种在思想和艺术上，往往很不一样。不同剧种的戏曲剧团，不得以和其他剧种批准上演的剧目名称相同为理由，自行上演未经本省、市、自治区审定批准的传统剧目。

各级文化主管部门和戏曲剧团，对恢复上演优秀传统剧目，一定要严格掌握，要有计划有步骤地、分期分批进行。要首先选择过长期舞台实践考验，思想内容和艺术上都比较好的有代表性的剧目。在演出场次的安排上，要全面考虑，对恢复上演传统戏要适当控制，不宜过分集中；要努力突出革命现代戏的主导地位。

在传统剧目的演出中，要严肃认真，坚持“推陈出新”的方针，根据戏曲改革长期以来所取得的丰富经验，认真加工排练，不断提高演出质量。

三、各级文化主管部门和戏曲剧团，必须坚持戏曲革命的大方向，认真总结编演革命现代戏的经验，大力组织创作和演出新的反映社会主义革命和社会主义建设的现代题材剧目和表现革命斗争历史题材剧目。同时，要对原有好的和有一定基础的现代戏，包括文化大革命前创作和演出的剧目进行加工整理，不断提高思想和艺术质量，使之成为现代戏的保留剧目。要重视 用历史唯物主义的观点，创作新的历史剧。各级文化主管部门，要做好优秀革命现代戏和新编历史剧的推荐和交流，特别要注意经常向地、县戏曲剧团提供现代戏剧本（文化部已恢复文化大革命前的做法，经常选择一些好的和比较好的现代戏剧本印发各地，主要供地、县剧团选用）。把戏曲革命工作不断推向前进。

四、各地应积极开展戏曲理论研究和群众性的戏曲评论工作。配合逐步恢复上演优秀传统剧目，完整地、准确地宣传毛主席“百花齐放，推陈出新”，“古为今用”等一系列戏曲工

作的方针政策和关于批判地继承文化遗产的指示。对革命现代戏要大力地宣传和鼓励，对新创作和演出的现代戏剧目，要积极支持，不要求全责备；要做好优秀传统剧目和新编历史剧从思想内容到艺术形式的评论和介绍，帮助广大观众特别是青少年观众正确理解我国民族优秀的艺术遗产。希望中央及地方报刊和各级文化馆站，共同做好此项工作。

五、各级文化主管部门，要坚持党的基本路线，加强对戏曲工作的领导和剧团的管理。地县文化宣传部门对所属剧团的演出剧目，要负责审查，加强领导，切实做好这项工作。要注意意识形态领域里的阶级斗争。凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐怖或猥亵淫毒行为、丑化与侮辱劳动人民的戏曲都不应上演。文化部过去曾明令禁演的坏戏，更不得演出。对于坏人组织黑剧团，演出坏戏，毒害观众，破坏社会秩序，应立即采取措施，严肃处理。对于个别农村生产大队长擅自组织戏曲艺人演出坏戏，浪费生产资金的问题也应进行批评教育。要注意防止戏曲剧团单纯追求票房价值，演出剧目不符合规定以及政治上、艺术上不严肃的现象。发现问题要及时教育制止。要深入了解情况，及时总结经验，不断改进工作。

各省、市、自治区文化主管部门，在此件执行过程中，有什么新的情况和问题，应尽快向文化部反映。

以上报告，可否，请批示。

抄　送：党组各同志

附一：

座谈会根据剧目的思想内容，兼顾题材、体裁、形式、风格的多样化以及行当、流派等特色，初步提出的京剧备选参考剧目

《三打祝家庄》（修改本）
《猎虎记》
《武松打店》
《打渔杀家》
《林冲夜奔》
《群英会》
《失、空、斩》
《长坂坡》
《定军山》
《连营寨》
《芦花荡》
《胭粉计》

《除三害》
《将相和》
《四进士》
《追韩信》
《破洪州》
《三岔口》
《杨排风》
《八大锤》
《穆桂英挂帅》
《罢　宴》
《挑滑车》
《战金山》

《雁荡山》
《文姬归汉》
《英台抗婚》
《九江口》
《望江亭》
《战太平》
《赠绨袍》
《秦香莲》
《秋　江》
《盗仙草》
《虹桥赠珠》
《小放牛》
《宝莲灯》
《赤桑镇》
《罗成叫关》
《金山寺、断桥》
《闹龙宫》

以上共计四十一出。

附二：(略)

附三：

文化部从一九五〇年到一九五二年
陆续命令禁演的剧目

京剧：
《杀子报》
《双钉记》
《引狼入室》
《奇冤报》
《海慧寺》(马思远)
《滑油山》
《九更天》
《探阴山》
《大香山》
《双沙河》
《铁公鸡》
《全部钟馗》
《关公显圣》
《活捉三郎》
《大劈棺》

评剧：
《黄氏女游阴》
《全部小老妈》
《僵尸复仇记》
《阴魂奇案》
《活捉南三复》
《活捉王魁》
《因果美报》

川剧：
《兰英思兄》
《钟馗送妹》

少数民族地区禁演的戏有：《薛礼征东》、《八月十五杀鞑子》等。

文化部、广播事业局关于抓紧进行戏曲、曲艺、民间音乐的优秀唱段、乐曲录音工作的通知

（一九七八年七月二十七日）

各省、市、自治区文化局、广播电台：

我国各个地方戏曲、曲艺以及民间音乐，有着丰富的艺术遗产，一些名、老艺人在他们多年的艺术实践中，创造了丰富、各具特色的唱段和乐曲，这对于丰富人民文化生活和文艺创作表演人员的学习、借鉴都有着重要的作用。过去，对于这些优秀的唱段和乐曲资料，曾进行录音、拍摄电影、灌制唱片和出版等方面的工作予以保存。这些年来由于“四人帮”文化专制主义的破坏，这方面的工作不但完全中断，甚至原有的资料也遭到破坏。

现在许多戏曲、曲艺演员和民间艺人年岁已高，有的遭到“四人帮”的迫害离开专业团体，下放到工厂、农村，维持生活都很困难，他们掌握的许多珍贵遗产很有失传的危险。为了贯彻毛主席“百花齐放、推陈出新”、“古为今用”的方针，落实华主席在五届人大政府工作报告中“发展各民族具有独特风格的文艺”的指示精神，我们认为目前对各个地方戏曲、曲艺和民间音乐的优秀唱段和乐曲，应采取紧急措施，积极组织力量，抓紧进行录音工作。希望各地文化部门和广播局进行协商，制订规划，选择有代表性的剧种（包括京剧）、曲种表演者的剧目、曲目以及民间音乐的乐曲，分别先后进行录音（争取在明年国庆节前，将年岁已大、艺术造诣较深的老艺人的唱腔、唱段抢录下来），同时对需要整理文字资料的进行文字整理，供中国唱片社出版资料唱片和艺术团本、院校的研究参考以及各地电台有选择地播放之用。

组织演员、艺人录音的具体工作，由各地文化局负责。所需经费，由文化局解决，录音所需胶带，由各地广播局制订计划，报送中央广播局唱片社统一解决，有关技术方面的问题，由各地广播局解决。对于录音完成的胶带统一送交文化部文学艺术研究所保存并供研究之用。各地艺术团体和电台可择其需要在录音的同时进行复制。

有些剧目、曲目的表演部分，需要摄影或录像保存的，望各地文化局提出计划报文化部，以便统一安排力量，进行此项工作。

抄　报：中共中央宣传部

抄　送：各省、市、委宣传部

中央广播局，中央广播电台

文化部艺术局、电影局、行政财务司、文学艺术研究所

文化部关于奖励优秀剧目、节目和美术作品的通知

（一九七九年一月五日）

各省、市、自治区文化局：

为了鼓励创作人员的积极性，推动文艺创作的发展，我部决定对粉碎“四人帮”以来各地区及部队上演的优秀剧目、节目和展出的美术作品进行奖励。现作如下通知：

一、奖励的对象为，粉碎“四人帮”后至一九七八年底各地新创作的并经过舞台演出（或展出）实践检验，具有全国影响，或在本地区最受群众欢迎的优秀戏曲、话剧、歌剧、舞剧、音乐、舞蹈、皮影、木偶、曲艺、杂技等剧目、节目和各类美术作品。

二、这次奖励，在剧目、节目方面，主要是奖励现代革命题材（包括革命历史）的剧目、节目；新编历史题材的剧目，个别经过整理、“推陈出新”、有突出成绩、为群众公认的优秀传统剧目，亦可进行奖励。美术方面，应包括山水、花鸟等题材的作品。

三、各地接到通知后，请本着择优精选的精神，在本地区两年来经过考验的剧目、节目和美术作品中，经过群众路线，进行评比、精选，于二月中旬将推荐评奖的作品报部（戏剧、歌曲、曲艺等附作品五份，乐曲附录音带一份，舞蹈、杂技、木偶、皮影等尽可能附送录像带，美术作品附原作或印制品）。

四、对剧目、节目的奖励包括演出奖。

五、部队优秀作品的评奖工作，请总政文化部统一负责，于二月中旬向文化部推荐。评选办法，由总政文化部决定。

六、文学作品的评奖办法另行通知。

七、国庆三十周年献礼创作及演出评奖工作，将在献礼演出（展出）结束后进行。具体办法，以后通知。

抄　报：中央宣传部

抄　送：总政文化部、广播事业局、中华全国总工会、民族事务委员会、铁道部、煤炭部、国防科委、中国文联、各协会；本部办公厅政治部、计财司、艺术局、群众文化局、民族文化局、直属各艺术表演团体及各艺术院校

中共中央组织部、中共中央宣传部、文化部党组、全国文联关于转发《全国文艺界落实党的知识分子政策汇报座谈会纪要》的通知

（一九七九年四月十八日）

各省、市、自治区党委组织部、宣传部，文化局、文联：

现将中共中央组织部、中共中央宣传部、中共文化部党组和全国文联筹备组联合召开的《全国文艺界落实党的知识分子政策汇报座谈会纪要》发给你们，请在党委统一领导下，认真贯彻执行。

附：

全国文艺界落实党的知识分子政策汇报座谈会纪要

（一九七九年四月十八日）

中央组织部、中央宣传部、文化部党组、全国文联筹备组于一九七九年三月二十一日至三十日联合召开了文艺界落实党的知识分子政策汇报座谈会。参加会议的有各省、市、自治区组织部、宣传部、文化局、文联的负责同志和国家计委、民委、财政部、民政部、劳动总局等有关部门的负责同志，共一百六十人。

会上，各地同志汇报了文艺界落实党的知识分子政策的情况，交流了经验，研究了如何进一步加快落实政策的问题。胡耀邦同志到会作了重要讲话。

与会同志听了邓小平同志在党的理论工作务虚会上的重要报告，受到了很大的教育和鼓舞。

会议认为，粉碎“四人帮”以来，在党中央和各级党委的领导下，各地文艺界落实知识分子政策，做了大量工作。特别是党的中央工作会议和三中全会的召开，更进一步推动了落实知识分子政策的工作。文艺界落实政策已经取得了很大成绩，情况总的是好的。但是，必须看到，各地进度不平衡，有的地方还有阻力，有的同志思想还不够解放，方法不那么对头，工作效率不高。一些文艺工作者，其中包括一些全国知名的作家、艺术家和艺人，他们提出的正当需求，仍没有得到解决，党的政策还没有落实到他们身上。大家认为，《中央组

织部关于落实党的知识分子政策的几点意见(一九七八年十一月三日)》这个文件,对许多问题已经有了明确的解决办法,现在应按照这个文件的规定,结合文艺界的实际情况,进一步加以落实。

会议着重讨论了以下几个问题。

一、认真落实政策,团结起来搞四化

大家认为,全党工作着重点的转移,要求文艺界进一步安定团结,要求文艺事业更加繁荣兴旺,使文艺工作在实现四个现代化的斗争中更好地发挥积极作用。落实党的政策,解决好历史遗留问题,分清是非功过,就是为了调动一切积极因素,加强团结,更好地为实现四个现代化而奋斗。要遵照中央指示精神,切实抓紧对冤假错案的平反昭雪。应该解决而又比较容易解决的问题,必须尽快解决。有的问题,例如涉及群众经济利益和生活方面的问题,只能在发展生产的基础上逐步解决。只要我们向群众说明情况,讲清顾全大局的道理,群众是会理解国家困难、正确对待的。对不合理的要求,必须进行教育,不能迁就。要通过抓紧落实政策的工作,真正实现文艺界的安定团结,充分调动文艺工作者的积极性,使他们心情舒畅、团结一致地为繁荣社会主义文艺,促进四个现代化建设,贡献自己的力量。

做好平反昭雪冤假错案的工作,关键在于领导重视,解放思想,同时也有个总结经验、改进方法的问题。在复查中主要应抓住分清政治上的大是大非,不要纠缠那些次要的、非本质非主流的问题,更不要纠缠相互关系中的历史旧帐。做复查工作的同志,特别是领导同志,要顾大局,识大体,如果是自己搞错了的,要勇于改正。被复查的同志及其亲属也要顾大局,识大体,不能要求过高。要使党内党外、上上下下,有一个一致的认识:解放历史遗留问题,是为了团结起来向前看,团结起来搞四个现代化。

二、抓紧做好复查和平反昭雪冤假错案工作

总的原则是:实事求是,有错必纠。凡是不实之词都要推倒,凡是不正确的结论和处理都要予以纠正,做到全错的全平,部分错的部分平,不错的不平。

平反冤假错案,落实人的政策,要有一个基本要求和规格,讲求质量。要按照一九七八年六月一日中央组织部《组工通讯》第一期《抓紧落实党的干部政策》一文中提出的五条基本要求,扎扎实实地把工作做好。

文化大革命中,凡是因批判"文艺黑线专政"、"三十年代文艺黑线"、"四条汉子"、《海瑞罢官》、"三家村"、"黑戏"、"黑会"、"黑画"、"黑线回潮"等等而受审查、点名批判和被株

连的，一律平反昭雪，不留尾巴。

在文化大革命前历次政治运动、包括一九六四年文艺整风中，受到批判、处理，被戴上“反党反社会主义”、“资产阶级右派”、右倾机会主义、“修正主义”、“民族分裂”以及各种“集团”等政治帽子，经过复查，确实搞错了的，要坚决予以平反改正。

一九五五年开展的对胡风反革命集团的斗争，是完全必要的。鉴于胡风集团分子绝大多数是从事文学艺术和教育事业的知识分子，经过二十多年来的教育改造，一般表现较好。为了调动一切积极因素，建议全部摘掉胡风反革命集团分子的帽子。对于那些被错划为胡风反革命集团分子的，或者仅因文艺思想上受胡风某些影响、同胡风有某些一般性联系而受到组织处理的，应该复查改正。其办法按照中央关于右派摘帽、改正的文件规定办理。

林彪、陈伯达、“四人帮”以及康生在残酷迫害文艺工作者的同时，把很大一批文艺作品、节目和理论著作打成“毒草”、“反动作品”、“黑论”、“黑线”、“黑画”等等，判处死刑；把一些民族、民间文艺，诬为“异国情调”、“低级下流”，横加摧残。另外，文化大革命以前，我们也批错了一些文艺作品。为了继续调整党的文艺政策，贯彻百花齐放、百家争鸣的方针，繁荣文艺创作和文艺批评，在给文艺工作者落实政策时，对于他们的理论著作、文艺作品及节目，凡批判错了的，都应平反，错戴的政治帽子要改正撤销。在内部批判的，可在内部宣布平反；在报刊上公开点名批判的，可根据不同情况，在相应的报刊上采取写文章、发消息或其他适当方式公开平反和改正。文艺作品的平反，指的是政治性的大是非问题；至于文艺思想方面的争论和对作品内容批评的问题，不要写在政治结论里。有不同意见，可以继续通过百家争鸣来解决。

落实政策不仅要在政治上平反昭雪冤假案，对受害者的工作安排、生活困难等实际问题，也应在顾全大局的前提下，根据可能的条件积极解决。对于知名作家、艺术家，要恢复原待遇，能工作的要妥善安排他们的工作，该参加的会议让他们参加，该看的文件要给他们看，对他们的创作活动要给予支持。文化大革命中被迫退职、退休的知名作家、艺术家，凡工作需要、本人又能坚持工作的，可以复职归队；难以继续从事文艺工作，又已作了妥善安排的，要说服他们安心现在的安排。文化大革命前因错案被降低、取消工资的，参照错划右派改正的办法，恢复原工资待遇，过去的不再补发，生活确有困难者，可酌情适当补助。受株连的家属、子女的问题，也要依据政策规定，妥善处理。被占用的私人房屋，应予偿还。居住条件太差的，要努力逐步改善，其中，对全国有名望的作家、艺术家的住房问题，要优先解决。文化大革命中被抄的私人财物，特别是文物、书刊以及著作原稿等，要积极查找，设法退还。凡公家占有用的财物一律退还本人，少数珍贵文物、书籍，本人自愿献给国家收

藏的，应给予奖励。抄家财物被私人占有的，必须退还，隐匿不交者，查出后要严肃处理。

三、分级分工把散处社会上的有名望、有成就的作家、艺术家、艺人的落实政策工作管起来

各地有一些有名望、有成就的作家、翻译家、艺术家，艺人散处在社会上，没有人管他们的落实政策问题。这些人中，有的确有专长，但一向没有固定的所属部门，散居社会，靠自己著述、授徒、卖画等为生，或由有关部门发给补贴费，文化大革命开始以后，被迫中断，有些人生活无着。有的曾在文艺部门工作，有名望，有成就，后来由于受到错误处理或其他原因，转到其他部门甚至流落社会。还有的是业余从事文艺活动，有所成就的，受到所在部门的非难、歧视，甚至受到错误处理。少数民族地区的民间歌手、艺人，也受到"四人帮"的摧残。这几种人为数不多，但是对他们的问题处理不当，影响甚坏。当前，首先要由省、市、自治区的文化局和文联进行调查，开列名单，分别情况，由省、地、县三级文化部门把对他们落实政策的工作管起来。其中冤假错案的平反昭雪，原则上仍由原来的定案单位进行。工作和生活的安排，可分别不同情况，有的吸收参加工作或复职复薪，有的作退休安置，有的则仍允许自由授徒，或同出版单位联系进行著译。生活无着的，由省、地、县文化部门会同民政部门给予适当救济。在政治和业务上，有的可安排适当的名誉职务（如省、市、县政协委员，文史馆员等），有的可安排文联委员、协会理事。在其他部门工作的，如文艺部门确实需要，可以归队；其他不归队的，文化部门应适当吸收他们参加文艺界的活动。

四、妥善处理文化大革命中解散的剧团的遗留问题

文化大革命中，由于林彪、"四人帮"大搞极左，迫使两千多个集体所有制的民间职业剧团和少量国营剧团解散，有一大批从业人员改了行，还有一些人回了乡，有的流离失所（包括少数确有造诣的艺人），许多剧种濒于灭绝，造成了严重的恶果。近年来，随着党的各项政策的落实，各省、市、自治区文化部门作了大量调查研究工作，采取了一些措施，对一些流行于本地区、深受群众欢迎的剧种，恢复或重建了剧团，对一些紧迫的问题进行了必要的解决。但是，由于涉及面大，情况比较复杂，目前尚遗留若干问题未能解决。会议对这方面的问题提出如下意见：

（一）剧团是否恢复或重建，应按照积极恢复有群众基础的地方剧种、扶植少数民族文艺的精神，结合当地整个艺术事业的调整、整顿工作来进行，统一规划，合理布局。原为民间职业剧团的今后恢复或重建时，还应保持原来集体所有制的性质，不要由国家包下来。

要正确总结过去领导这些团体的经验，在政治上注意加强对他们的关心和指导，创作上则不要过多干涉，力求使这些团体比过去经营得更好。

（二）对于确有造诣的省内知名的艺人，因为剧团被解散而改行的，应吸收他们参加现有的和准备恢复的演出团体，有的也可安排到戏曲学校或艺术研究部门做教学、研究工作。对其中已失去工作能力、生活无着的，可按照本纪要第三部分的精神，给以生活照顾。

对于被解散剧团的一般从业人员，目前已安排了工作的，除极个别特殊需要回剧团者外，都应鼓励他们坚持现有的工作岗位，不再变动。少数目前仍流离失所、生活无着的人员，应会同民政部门给予救济，使其生活有所保证。

（三）由于剧团解散而产生的工资、公共财产等遗留问题，各地情况不同，可由各地文化部门从实际情况出发，妥善处理。

此处，会议还讨论了在揭批查运动中妥善处理犯错误的人的问题。林彪、“四人帮”横行时，有一批文艺工作者，其中包括一些知名的作家、艺术家和文艺工作干部，在不同程度上犯了错误。粉碎“四人帮”后，对一些人的问题进行清查，是完全必要的。他们中的多数，问题已经查清，并得到了谅解和解脱。揭批查运动已经取得很大的成绩。现在，还有少数人的问题没有解决好，应当坚决按照党中央的方针、政策，实事求是地、慎重地、稳妥地处理好他们的问题。对极少数证据确凿的“四人帮”死党，要坚决打击。同时，应该看到，我们党同林彪、“四人帮”的斗争，是在极其错综复杂的条件下进行的。有些文艺工作者当时写了不好的文章、作品，是迫于当时的形势，或是按照上级的文件、决议，或是由于思想被搞乱的缘故；有些文艺工作者，给“四人帮”写了一般性质的信件，是由于当时对他们的面目认识不清。对这些人的问题，要全面地分析当时的历史情况，分析他们的全部历史和全部工作，作出恰如其分的判断。该解脱的要予以解脱，该恢复党的生活的要尽快恢复，该分配工作的要分配工作。凡是解脱了的，都允许他们继续发表作品，参加演出，从事文艺活动。犯错误的同志，应该以老老实实的态度，认真总结经验教训，进行自我批评，承认错误，改正错误。

会议认为，全国第四次文代大会召开在即，为了把粉碎“四人帮”后的首次文代大会，开成一次团结起来向四个现代化宏伟目标进军的会议，一次心情舒畅、生动活泼的会议，各地组织、宣传、文化部门的领导同志和做落实政策工作的同志，要发扬革命工作抢着干的精神，把落实政策的工作切实抓紧抓好，力争在五月底以前，把全国知名的作家、艺术家、文艺工作干部特别是历届全国文联委员、各协会理事的政策落实好。其他人的落实政策工作也要力争在建国三十周年前后完成。

中共中央批转总政治部《关于建议撤销一九六六年二月部队文艺工作座谈会纪要的请示》的通知

（一九七九年五月三日）

各省、市、自治区党委，各大军区，省军区、野战军党委，中央和国家机关各部委党委、党组，军委各总部、各军兵种、国防科委、国防工办、军事科学院、军委直属各院校党委，各人民团体党组：

中央同意总政治部一九七九年三月二十六日的请示，决定撤销中央〔66〕211号文件，即中央批发的一九六六年二月部队文艺工作座谈会纪要。对受《纪要》影响被错误批判、处理的人员和文艺作品，要实事求是地予以平反；对过去曾经宣传、执行过《纪要》的各级组织和个人，不必追究政治责任。

现将总政治部的请示转发给你们，不要登报和广播。

中共中央

一九七九年五月三日

附：

总政治部关于建议撤销一九六六年二月部队文艺工作座谈会纪要的请示

党中央、中央军委：

随着揭批林彪、“四人帮”斗争的深入发展，越来越明显地看出，一九六六年二月，江青勾结林彪炮制的所谓《部队文艺工作座谈会纪要》（以下简称《纪要》）是林彪、“四人帮”篡党夺权阴谋的一个步骤。一九六六年一月底，江青窜到苏州找林彪、叶群秘密谋划。随即由林彪指令总政治部派人到上海参加江青召开的所谓“部队文艺工作座谈会”，为江青插手部队文艺工作提供条件。二月二日至二十日，江青在会上系统地抛出了她蓄谋已久的反党意见，提出了“文艺黑线专政”论；座谈会的纪要由江青和张春桥、陈伯达亲自加工、整理成文。《纪要》把林彪无耻吹捧江青“在政治上很强，在艺术上也是内行”的话载入正式文件。同时，还规定部队文化部门要把江青的意见“在思想上、组织上认真落实”。《纪要》抛出以后，陈伯达、康生、张春桥、姚文元、王、关、戚等窃取中央文革领导大权的一小撮野心家、阴谋家，更加大肆吹捧林彪，吹捧《纪要》，特别是吹捧江青，把她封为“文化革命的英勇旗手”。以后，又把“黑线专政”论从文艺扩展到教育、出版、体育、卫生、公安等其他各条战线。

十几年来的实践证明，《纪要》提出的一系列观点和结论，是完全违反马克思列宁主

义、毛泽东思想的根本原理的，也是完全不符合我国文艺战线状况的。《纪要》提出的“文艺黑线专政”论，全面否定了建国以来我党领导的文艺事业，从根本上篡改了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出的无产阶级文艺的方向，篡改了无产阶级文艺的党性原则。《纪要》在“破除迷信”和“彻底革命”的旗号下，排斥一切中外古典文学的优秀遗产，全盘否定我国三十年代文艺的重大成就，从而彻底践踏了“五四”以来新文化运动和无产阶级革命文艺运动的光荣传统，贬黜了从马克思主义创始以来的无产阶级文艺，推行反动的文化虚无主义和封建蒙昧主义。《纪要》不顾文学艺术事业本身有的规律，设置了许多唯心主义、形而上学的禁令，完全抛弃了毛主席提出的“百花齐放、百家争鸣”这一发展社会主义文学艺术的根本方针和党领导文艺的一系列无产阶级政策。《纪要》贯串的思想，是一种反马克思主义的、反科学反民主的封建文化专制主义的思想。《纪要》推行的路线，是林彪、“四人帮”极左的机会主义路线。

十几年来《纪要》的贯彻和推行，带来了灾难性的后果。林彪、“四人帮”把《纪要》作为他们在文艺界大搞法西斯专政，打击迫害革命同志的合法理论根据。他们任意把香花说成毒草，把艺术问题、思想问题说成政治问题，把人民内部矛盾说成反党反社会主义反革命，任意点名宣判文艺作品为“大毒草”，任意诬蔑、迫害革命文艺工作者，揪斗所谓“黑线人物”。上海座谈会以后，按照林彪、江青的指令在北京召开的全军创作工作会议上，仿照江青的办法，“看电影、找黑线”，对六十多部影片加上了各式各样的罪名，林彪还下令对所谓“攻击《纪要》”的同志进行“反击”，把一些对《纪要》提了意见，有过不满、怀疑，或在讨论时稍有微词的文艺工作者，扣上“反《纪要》”、“反毛主席”、“反党反社会主义”的帽子，对他们实行残酷斗争，无情打击。一九六六年四月十日，《纪要》作为中央文件批转之后，各军区、各部门以及许多地方单位也召开过类似会议。贯彻《纪要》，错误地揪斗或批判了一大批文艺工作者，造成了大量的冤案、错案、假案。贯彻《纪要》的结果，文学艺术上的百花齐放完全没有了。文艺创作在思想上陷入了僵化和虚假的绝境；在艺术上日趋贫乏、单调和模式化，把社会主义文学艺术引进了一条死胡同，实际上取消了无产阶级文学艺术。

粉碎“四人帮”以后，全军、全国批判了反动的“文艺黑线专政”论，许多文艺工作者的冤案、错案、假案也得到了平反昭雪。但是由于《纪要》当时作为中央文件下发，至今没有宣布撤销，对一些文艺工作者还是一种精神枷锁，在组织上对一些冤案、错案、假案的彻底平反还有一定的影响。为此，我们建议中央作出正式决定，撤销这一文件；对受《纪要》影响被错误批判、处理的人员和文艺作品，实事求是地予以平反；对过去曾经宣传执行过《纪要》的各级组织和个人，不必追究政治责任。

以上意见，当否，请批示。

总政治部

一九七九年三月二十六日

文化部关于加强戏曲曲艺上演节目的领导和管理工作的通知

（一九七九年九月三日）

各省、市、自治区文化局：

粉碎"四人帮"以来，在党中央领导下，我国戏曲、曲艺事业有了新的发展，取得很大成绩。通过深入揭批林彪、"四人帮"的极左路线，广大戏曲、曲艺工作者进一步提高了政治觉悟，精神面貌发生了很大变化。各地落实党的政策，恢复地方剧种、曲种及优秀传统节目的上演，平反大批冤、假、错案，许多老艺人和有造诣的演员重新登上了舞台。广大戏曲、曲艺工作者冲破"四人帮"设置的重重禁区，激发了创作热情，上演了一批创作改编的新节目。一些优秀的传统剧目经过进一步整理加工，在思想和艺术质量上又有新的提高。仅以来京参加建国三十周年献礼演出一至九轮节目为例，新创作的、改编的和重新整理加工的优秀戏曲、曲艺节目，就有现代题材越剧《报童之歌》、《三月春潮》，秦腔《西安事变》，柳琴戏《小燕和大燕》，花鼓戏《对象》，评弹《新琵琶行》，相声《假大空》、《特殊生活》，评书《贾科长买马》等；新编历史剧京剧《红灯照》，昆曲《蔡文姬》，根据小说、历史故事改编的越剧《胭脂》、川剧《卧虎令》等；重新整理加工的传统戏曲莆仙戏《春草闯堂》、吕剧《姊妹易嫁》等。随着上演节目的日渐丰富，剧团经营管理的改进，今年上半年各地艺术表演团体的演出场次、经济收入较去年同期均有大幅度的增加。戏曲、曲艺舞台的活跃，丰富了人民群众的文化生活，受到广大观众的热烈欢迎。

一年多来，戏曲、曲艺舞台上演节目的主流是好的。但是，近一个时期，也出现了一些值得注意的问题。有些戏曲剧团及分散活动的民间艺人，演出了解放初期就早已淘汰不再演出的《呆子入洞房》、《双无常》、《一女嫁三夫》、《义女报夫仇》坏戏，甚至演出早经文化部明令禁演的剧目。有些传统剧目本身并不是坏戏，但是由于过去整理、改编的本子散佚了，剧团未能按整理、改编的本子演，以致把原剧本和表演上的一些糟粕也搬上了舞台。此外，也有个别演员为了迎合某些观众的低级趣味，在表演上随意出噱头、插科打诨，在曲艺段子中随意加上"粉词"，甚至搞些黄色下流的表演。上述情况，已引起各地文化行政部门的注意，有的已采取措施予以改进。为了更好的解决这一问题，现提出以下意见，供各地参考。

一、当前戏曲、曲艺工作的主要问题，仍然是进一步肃清林彪、"四人帮"极左路线的流毒，解放思想，发扬民主，坚定地贯彻"百花齐放、百家争鸣"和"推陈出新"的方针。对此，不

能犹豫动摇。但这决不意味着可以放松或放弃政府文化部门对戏曲、曲艺上演节目的领导。解放思想、发扬民主的目的，是为了发挥戏曲、曲艺工作者的积极性创造性，创作、上演更多更好的戏曲、曲艺节目，使戏曲、曲艺艺术更好地为社会主义现代化建设服务，为广大人民群众服务。因此，对于目前戏曲、曲艺上演节目中存在的一些混乱现象，要多做工作，加以引导，不能听其自流，在方法上，主要是多向戏曲、曲艺工作者做思想政治工作，不要简单地采用行政命令禁止、取缔的做法。文化部门的领导和干部应该经常到戏曲剧团和说唱艺人中间去，同他们一起座谈，用民主讨论的方法，共同商量如何贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针，进一步丰富上演剧目、澄清舞台形象、提高演出质量，积极组织好广大人民的文化生活、充分发挥戏曲、曲艺的教育鼓舞作用、欣赏作用。发现戏曲剧团或说唱艺人演出坏戏、坏曲目或在演出时搞些不堪入耳、入目的东西，要引导他们对此展开讨论，提高认识，明辨是非，分清好坏，自觉地不演、不搞这些东西；必要时，进行说服教育，加以劝阻。所谓坏戏、坏曲目，是指那些宣传反动政治思想，表现野蛮恐怖、猥亵色情内容的，不要随意扩大范围。所演节目基本上是好的，但杂有封建、落后的糟粕，应劝其修改、整理后再演出。对于在剧目选择、舞台演出上态度严肃认真、演出作风好的剧团、演唱小组或演员个人，应予表扬。

二、大力抓好戏曲、曲艺创作，不断提高创作质量，是各级文化行政部门极其重要的任务，也是解决上演节目混乱现象的根本措施。首先应抓好现代题材的剧目、曲目创作，努力扩大题材范围；同时，也要重视 创作新编历史题材的剧目、曲目，继续抓紧抓好整理改编传统剧目、曲目，做到“古为今用”、“推陈出新”。三者不能偏废。尤其是现代题材的剧目、曲目创作，困难较多，更要积极扶植、提倡，认真把它搞好。关键是要千方百计加强组织和建设一支戏曲、曲艺创作队伍。各省、市、自治区以及有条件的专、州、市文化行政部门，应尽快恢复或建立剧目、曲目工作机构，集中一批戏曲、曲艺创编人才，加强对传统剧目、曲目的搜集、整理、加工与改编工作，组织戏曲、曲艺新作品的创作。不仅省(市、自治区)级戏曲剧团、曲艺团要配备专职编剧，各专、州、市、县戏曲剧团和有条件的曲艺团(队)也要有两三个搞编写工作的同志。要善于发现与培养业余创作人才。要多给戏曲编导以实践的机会，在创作实践中逐步提高他们的思想水平和业务水平。剧目、曲目创作要大、中、小型结合。要注意搞好中、小型节目的创作，便于上山下乡演出。创作和演出思想水平、艺术水平较高的现代题材剧目和曲目，批判继承我国传统的优秀的戏曲、曲艺遗产，使之在社会主义条件下，获得新的生命，在思想内容和艺术上精益求精，不断得到新的提高，是我国戏曲、曲艺和广大文化工作者的光荣的历史使命。在这件事上，要有设想，有目标，有措施，要把眼光放远一些，时间放长一些，舍得下本钱，花大气力去搞。

为了触决专、州、市、县戏曲剧团、曲艺队(组)缺乏上演剧目、曲目的困难，各省、市、自治区文化部门要做好节目交流工作。凡内容基本上好，并有一定艺术质量的新的戏曲、曲

艺作品，应尽快印发给各专、州、县、市剧团、曲艺队(组)，供他们参考选用，或进行移植、改编。文化大革命前，各地一些代表性的剧种、曲种都曾整理、加工过一批优秀的传统剧目、曲目，受到广大群众的欢迎。前些年，由于林彪、“四人帮”的破坏，不少剧目、曲目的整理本、演出本被销毁了，有些散佚在社会上。要设法搜集，把本子印出来，发给各戏曲剧团、曲艺团(队)，以改变那种无本子作依据而胡乱演出的现象。对好的现代题材和新编历史题材的剧目、曲目创作，和整理、加工有新的提高和革新的传统剧目、曲目，文化部门要给以奖励，组织交流。对一些长期坚持演现代戏、说新书有成绩，或在培养编剧人才上积有经验的剧团、曲艺队，要帮助他们很好地总结经验，予以推广。

三、加强对城镇、农村零散艺人的管理、教育工作，是解决演出节目混乱现象的一个重要方面。文化大革命中，由于剧团、曲艺团(队)大批解散，有不少演职人员下放到农村、工厂，其中有些人员在前一时期曾自发组成演出团体或分散在城乡流动演唱，对这些人员应根据他们的具体情况分别妥善安排。其中专业水平较好，可以继续从事演戏或说唱活动的演员，可以个别吸收到专业团体工作；如条件具备，也可以经过整编批准他们成立集体所有制的剧团和曲艺队(组)，但不得从农村另外招收人员，增加城镇人口。业务上没有什么基础，不适宜再回剧团、曲艺队(组)工作的，要鼓励他们回到生产中去，在城镇、农村就地搞业余文化活动。对于原来就在农村活动的职业或半职业曲艺艺人，可由县文化部门加以考核，进行登记，有的可以长年从艺，有的可以半农半艺(即农忙务农，农闲从艺)，并规定其大致的演出活动范围和收费标准。实行收费演出的艺人，要征得艺人所在大队和公社的同意。

四、加强评论工作。各地文化部门要努力争取文联、各协会和报纸刊物的配合，积极开展戏曲、曲艺评论工作。从各方面造成舆论，推荐优秀的戏曲、曲艺节目，扶植新的剧目、曲目创作，表扬好的演出作风；同时，批评、抵制坏戏，批评、抵制低级庸俗和恶劣粗野的表演，使戏曲、曲艺健康地繁荣发展。

以上各点，请各地文化部门参酌执行。

抄送：各省、市、自治区党委宣传部、文联，中国文联、剧协、曲协

坚持“百花齐放，百家争鸣”的方针，繁荣社会主义戏剧事业

——中国戏剧家协会工作报告

赵　寻

从一九六〇年的中国戏剧家协会第二次会员代表大会到现在，已经十九年了。经历了十九年尖锐复杂的斗争和严峻的考验，今天，戏剧界的同志们又胜利会师了。我们刚刚庆

祝了建国三十周年，粉碎“四人帮”也整整过去了三周年，在这样光辉的日子里，我们戏剧界举行这次富有历史意义的代表大会，心情十分激动，十分振奋。这空前的盛会，标志着我国的戏剧运动将进入一个大繁荣的新阶段。

我们这次代表大会，是在党的工作重点实现战略转移的重要时期召开的。在今天，戏剧为四个现代化服务，为战斗在“四化”战线上的广大人民群众服务，是时代赋予我们的光荣任务，也是这次会议所要讨论的中心议题。在这次文化会上，邓小平同志代表党中央致的祝词，给了我们巨大的鼓舞和深刻的教育。周扬同志的报告，总结了文艺战线三十年的基本经验，阐明了文艺工作在新时期的重大任务，使我们很受启发，提高了认识，增强了信心。我们一定要把这些讲话的精神带回去，传达给全国的戏剧工作者，贯彻到今后的工作中去。

现在，我受剧协常务理事会的委托，向代表们作协会工作报告。请同志们审议。

一、历史的回顾

回顾历史，我们清楚地看到：中国戏剧家协会从成立的那一天起，一直是在党的关怀和领导下成长和发展起来的。一九四九年，在建国前夕，来自解放区和国统区的两支文艺大军，在北京胜利会师，召开了第一次文代会和剧代会，成立了全国文联和戏剧界大团结的组织——中华全国戏剧工作者协会。在这次大会上，大家一致拥护毛泽东同志的《新民主主义论》、《在延安文艺座谈会上的讲话》等著作的精神，确认了文艺为工农兵服务、为广大劳动人民服务的方向。从此，我们的社会主义戏剧事业沿着毛泽东同志指引的文艺方向，健康地迅速地向前发展。以后，毛泽东同志又提出了“百花齐放，推陈出新”、“百花齐放，百家争鸣”、“古为今用，洋为中用”的方针，为社会主义的文艺、戏剧开辟了广阔的道路。第二次文代会和第三次文代会，与之同时召开的中国戏剧家协会的第一次和第二次代表会，都是在党中央、毛泽东同志、周恩来同志的亲切关怀和直接指导下举行的，代表大会一致决议要为毛泽东同志提出的文艺方针和文艺路线在戏剧界具体贯彻而努力。这些方针和路线的提出，是毛泽东同志对建设和发展社会主义文艺事业的重大贡献，是马列主义的文艺理论与中国文艺工作的具体实践相结合的产物。我们永远不能忘记毛泽东文艺思想在我国现代文艺史、戏剧史上所发挥的巨大作用。我们都深切怀念敬爱的周恩来同志。他是坚决执行和捍卫党的文艺路线和方针的典范。他完整地准确地运用毛泽东思想，总结了我国社会主义文艺、戏剧发展的实践经验，并作了创造性的发展，给予我国文艺、戏剧事业以正确的指导。在工作中我们遇到困难和挫折，经常得到他的帮助和扶植。我们取得的每一个重大成就，都是和他的关心和培育分不开的。他用尽心血培育着戏剧队伍的成长，他无微不至地关心着社会主义戏剧事业的发展。周恩来同志不仅是党中央对文艺、戏剧工

作的卓越领导者，而且是我们戏剧界永世难忘的良师益友。

一九六〇年，在剧协第二次会员代表大会上，代表们在讨论中一致认识到为工农兵服务、为社会主义事业服务方向下的百花齐放、百家争鸣的方针，是建国后戏剧事业发展经验的正确总结。在这条正确方针的指导下，我们的戏剧事业取得了成就，得到了发展。这些年来的实践证明，凡是贯彻了“双百方针”的年代，戏剧创作和演出就发达、兴旺；凡是“双百”方针受到干扰的时候，戏剧创作和演出就停滞、萧条。十六年来，为了贯彻党的文艺方针、路线，我们经历了艰苦的斗争；既要纠正我们内部“左”右两方面，特别是“左”的方面的错误，又要同江青一伙阴谋家、野心家的反革命进攻进行战斗。整个戏剧战线是这样，剧协的工作也是这样。

正如周恩来同志在一九六二年《对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话》中指出的：“一九五九年，尤其是一九六〇年以后，由于执行总路线在具体工作上发生偏差，这不能不影响到各个方面，其中也包括文艺方面。”戏剧战线也不例外。那几年由于政治上“左”的错误，戏剧界也出现了浮夸风、瞎指挥、拔白旗、乱批判的现象。剧协通过《戏剧报》、《剧本》月刊，公开点名进行错误批判的就有十几位有影响的戏剧家，被打成“毒草”的就有十几个剧本。这种所谓“批判”，错误地把文艺问题当作政治问题，把人民内部矛盾当作敌我矛盾，把正确的东西当作错误的东西来对待，因而破坏了“双百”方针的贯彻，挫伤了广大戏剧工作者的积极性。

针对这种情况，周恩来同志一九六一年六月在文艺座谈会和故事片创作会议上发表了重要讲话，批判了文艺、戏剧战线上“左”的错误。同时，为了纠正这些错误，调整文艺界内部的关系，保证“双百”方针的贯彻，剧协和文联其他各协会参加了中央宣传部主持的《文艺八条》的草拟工作。这个文件所阐述的一些基本观点，今天仍然是正确和适用的。

在周恩来同志讲话精神的鼓舞下，剧协和文化部决定召开全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会(即一九六二年的广州会议)。根据周恩来同志的指示，剧协在会前对各地戏剧创作情况作了广泛的调查研究。这次会议以毛泽东同志在一九六二年七千人大会上的讲话精神为指导方针，是文艺界最先贯彻中央工作会议精神的一次会议。这次会议，对戏剧运动起了积极的推动作用，是非常必要和及时的。

广州会议一直是在周恩来同志的直接关怀和指导下进行的。一九六二年二月，他在紫光阁为即将参加广州会议的在京的话剧、歌剧、儿童剧作家作了重要讲话。周恩来同志在讲话中，对当时戏剧创作中提出的一系列问题，作了马克思主义的回答。这一讲话，今天看来仍具有重大的现实意义和指导作用。

一九六二年三月举行的广州会议，是我国当代戏剧运动史上重要的一页。周恩来同志亲临广州，为戏剧创作会议和与之同时召开的科学工作会议作了《关于知识分子问题》的报告。这个报告同六一年新侨会议讲话及六二年二月紫光阁会上的讲话一样，对文艺战线

上的重大问题，作了精辟的论述，都是毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》精神的继续和发展。陈毅同志和陶铸同志也在大会上作了关于贯彻“双百”方针，发扬艺术民主，繁荣戏剧创作的重要讲话。陈毅同志着重指出，中国广大知识分子是劳动人民的一部分，他们是革命的知识分子，“应该取消资产阶级知识分子的帽子”。这些讲话正确贯彻了党的知识分子政策和文艺政策，给了与会的戏剧家们以极大的鼓舞，对过去几年被错整、错批和错误处理的戏剧工作者和作品在会上作了纠正、平反。会上还交流了创作经验，探讨了艺术规律，提出了改进创作领导的建议。会后，大家心情舒畅，豪情满怀，决心为创作更多更好的戏剧作品而努力。

广州会议是一次发扬民主的大会，贯彻“双百”方针的大会，也是解放思想、鼓干劲的大会，它在纠正文艺界“左”的错误和解放创作生产力方面有着重大意义。它不仅受到全国广大文艺、戏剧工作者的欢迎，而且得到全国知识界的拥护，在当时产生了广泛的影响和积极的作用，戏剧舞蹈上开始呈现出百花齐放的初步繁荣景象，特别是话剧的创作和演出尤为突出。从一九六二年年底开始，话剧舞台上陆续出现了《霓虹灯下的哨兵》、《千万不要忘记》、《第二个春天》、《南海长城》、《激流勇进》、《七月流火》、《雷锋》、《年青的一代》、《豹子湾的战斗》、《英雄工兵》、《代代红》、《不准出生的人》、《电闪雷鸣》、《三人行》、《远方青年》、《李双双》、《瘦马记》、《山村姐妹》、《青松岭》、《文成公主》、《叶尔绍夫兄弟》等几十个优秀剧目。这批剧目无论从题材、主题和形式上都有新的突破和新的追求。这是建国以来话剧艺术的新成就，标志我国社会主义话剧艺术进入了一个新的历史时期。

在广州会议以后，不仅话剧获得丰收，戏曲工作也出现了新的局面，特别是在编演现代戏方面。广大戏曲工作者积极性很高，进行了许多新创作，取得了显著成果。像豫剧《人欢马叫》，沪剧《芦荡火种》，花鼓戏《打铜锣》、《补锅》，曲剧《游乡》都是那几年出现的优秀现代戏。一九六四年举行的全国京剧现代戏会演，更是集中地检阅了那一两年来京剧表现现代生活的成绩。无论在数量或质量上都取得了前所未有的可喜收获。如《红灯记》、《芦荡火种》、《节振国》、《六号门》、《杜鹃山》、《奇袭白虎团》、《红嫂》、《黛诺》等都是这一时期的新成果。

正当文艺工作者在周恩来同志领导下坚决贯彻“双百”方针，戏剧创作和演出开始呈现繁荣的时候，江青、张春桥以及他们的那个“顾问”一伙野心家、阴谋家利用我们纠正“左”的错误和三年经济困难的时机，在戏曲上演剧目上从右的方面进行破坏。江青从北京到上海、杭州等地，那个“顾问”从北京到西南各地，到处指名点戏，责令剧团公开演出一些久已不演的未经整理的传统剧目，而且必须按老样子演。江青对戏中一些调情的动作极为赞赏。那个“顾问”因有的演员删去了一些下流表演，大加批评，说：“改得太干净了，没看头！”他要求“踩跷”原封不动地搬上舞台。他反对演现代戏，威胁说：“谁要马连良演现代戏，我开除他的党籍。”因为他们的提倡，戏曲剧目在有的地方有过一度混乱的现象。我们

在党中央领导下，又对这些从右的方面对社会主义戏剧事业的破坏进行了斗争。文化部向各地文化部门发出了《加强剧目工作领导的通知》。剧协组织了文章在重要报刊上发表，一方面肯定戏曲舞台贯彻"双百"方针取得的成就，一方面对剧目混乱的现象提出了批评、建议，如《人民日报》发表了《戏曲应更好地为人民服务》的文章；《戏剧报》为此发表过社论；剧协等单位召开了"推陈出新"的讨论会；各地剧协及文化部门大力提倡现代戏的创作与演出。

江青一伙反革命两面派，从右的方面对戏曲战线的进攻未能得逞，又从极左的方面进行破坏。首先，张春桥一伙在当时上海市委那个主要负责人的支持下，不许在上海传达广州会议的精神，封锁周恩来同志和陈毅同志的讲话。接着，一九六三年元旦，当时上海市委那个主要负责人在上海文艺界团拜会上居心叵测地提出了所谓"大写十三年"的口号，鼓吹形而上学的题材决定论，完全否定作家的立场和世界观的作用。他们认为，社会主义思想不能在民主革命阶段产生，只能在社会主义社会里产生；只有写建国以来十三年的社会主义社会生活才是社会主义戏剧。他们以这种极左的口号来否定党的"双百"方针，对抗广州会议精神，实质上是妄图否定毛泽东同志的新民主主义革命"属于世界无产阶级社会主义革命的一部分"这一正确论断，否定老一辈的无产阶级革命家的功绩。"四人帮"后来提出的"老干部＝民主派＝走资派"的反动政治纲领，与这一思想是完全一致的。

其实，所谓"大写十三年"口号的提出，不是什么文艺创作题材上的争论，而是一场政治斗争的前哨战。江青一伙勾结进行反党阴谋活动由来已久。这一伙反革命的政治野心家，在北京无法施展阴谋，便以华东、上海为据点，与党中央的领导分庭抗礼。他们利用当时的"左"倾思潮，把它推向极端，妄图从文艺战线，首先从戏剧战线打开缺口，最后达到政治上篡党夺权的目的。在提出"大写十三年"口号前，即在一九六二年，他们的那个"顾问"，就先制造了小说《刘志丹》事件，散布文艺界利用小说反党的谎言。在提出"大写十三年"口号以后，在一九六三年五月，江青又勾结当时上海市委那个主要负责人，在上海抛出署名梁璧辉的文章，大肆攻击昆曲《李慧娘》和北京市委的繁星同志，矛头对着北京市委和当时在中央主持文教工作的负责同志，现在看来，这些活动，都不是孤立的事件，而是江青一伙精心策划的阴谋。

对于江青一伙的猖狂进攻，文艺、戏剧界并不是完全没有警觉的。"大写十三年"这个口号一提出，立即遭到文艺界、戏剧界的反对。一九六三年四月，中宣部在新侨饭店召开的文艺工作会议上，文联、作协一些负责同志的发言，驳斥了只有写社会主义社会的生活才是社会主义文艺的谬论，指出了"大写十三年"口号的片面性。张春桥连夜拼凑了"写十三年"的十大好处，在会上进行诡辩。

四月十九日，在中宣部阵地开的文艺工作会议和中国文联三届全委二次扩大会议上，周恩来同志作了重要报告，其中谈到题材部分，周恩来同志强调了文艺应反映现代生活，

但同时提出“不要只局限在写十三年”，也要写古代历史题材和一百多年来革命斗争的题材，“这样，创作的范围就广阔了，不是只写今天的新人新事”。到了八月十六日，周恩来同志在音乐舞蹈座谈会上的讲话中，再一次强调说：“在分量上，总是尽量提倡现代的，但不能把古代、近代的一笔勾销，那样是不许可的。”九月九日，《光明日报》发表了剧协和文化部、北京市文化局联合召开的首都戏剧工作座谈会的发言，并加了经周恩来同志修改的《编者按》，强调指出：“戏曲的发展方向，是努力反映我国伟大的时代，并且用新的观点表现我国各族人民英勇奋斗、艰苦创业的历史。”周恩来同志的这些意见，就是直接批驳张春桥等人关于“大写十三年”这一口号的。

张春桥在江青和当时上海市委那个主要负责人的支持下，顽固地抗拒周恩来同志的批评，在上海继续提倡“大写十三年”。张春桥在一次全市文艺界大会上，再次宣传“大写十三年”的“好处”，宣布上海文艺界只许“写十三年”。因此，于伶同志的描写党领导的革命历史题材剧本《七月流火》在《剧本》月刊发表后，竟被张春桥一次会上点名责问，并勒令电影停拍、剧院停排。上海一些剧团准备上演的古代历史题材和革命历史题材的剧目，被迫纷纷停排停写。一九六三年十二月江苏代表在剧协召开的第四次常务理事扩大会上对“大写十三年”表示了一点不同的意见，当时上海市委的那个主要负责人闻讯，大兴问罪之师，竟派人到京来剧协进行调查质问。

面对这股逆流，广大戏剧工作者，包括剧协，特别是剧协主席田汉同志、进行了艰苦的斗争。田汉同志反对“大写十三年”的错误口号，不止一次地公开表示过他的观点。华东会演期间，田汉同志亲自去上海，针锋相对地给参加会演的部分文艺工作者传达了当时文联负责同志在剧协常务理事会上的报告。剧协同时在北京举行了有关戏剧创作的报告会，批驳所谓“大写十三年”的错误口号，在戏剧界引起了强烈的反响。因此，张春桥等人将田汉同志视 为眼中钉，在华东会演期间，他们使用种种卑劣手段，孤立、监视田汉同志，并滥用权力，不许田汉同志上会演大会主席台。田汉同志被迫离开上海。

江青一伙野心家利用当时的政治形势，步步紧逼向文艺界进攻。华东会演刚结束，在北京便发生了矛头针对文联各协的所谓“迎春晚会”事件。“迎春晚会”是一九六四年剧协举办的。晚会以庆祝一九六三年戏剧创作丰收为主题，有艺术经验交流座谈，有跳舞及其他文化娱乐，个别节目的确艺术趣味不高，但不能认为有政治错误。在当时“左倾”思潮下，晚会竟被诬蔑为对抗社会主义改造，是和平演变，是资产阶级进攻的反映。这个事件株连到文联各协，致使剧协和文联各协会多年来的工作被全盘否定，剧协和文联各协会被迫进行全面检查错误的整风。

在同年举行的全国京剧现代戏会演期间，江青一伙又制造了一起又一起的事端，向革命戏剧战线发起进攻。张春桥利用上海代表团团长的身份，大搞分裂活动。江青在会上与周恩来同志的讲话大唱反调，肆意否定戏剧工作的成绩，贼喊捉贼地诬蔑各地剧团上演帝

王将相、才子佳人的传统戏是破坏社会主义，竟然责问“艺术家的良心何在?”充分暴露了这个反革命两面派的丑恶面目。浙江观摩代表团的同志在小组会上指出这种现象同江青的提倡有关，揭露了江青一九六二年在杭州曾点看过这类传统戏，并强令剧团在报上刊登广告公开演出的事实。江青看了《简报》不但硬不认帐，反而要求中宣部进行追查。到了一九六八年，在江青的进一步威逼下，这件事在浙江就成了“炮打江青的反革命案件”。当年的观摩代表团团长俞德丰同志受迫害含冤而死，受株连的达二十余人，其中金韬、丁九、盖叫天等九人都被摧残致死。会演期间，那个“顾问”也大要反革命两面派手段，在闭幕式上，采取突然袭击的方式，耸人听闻地恶毒攻击田汉、阳翰笙和孟超同志，并把他们的作品《谢瑶环》、《北国江南》、《李慧娘》诬蔑为大毒草。这是江青一伙在京剧现代戏会演期间向戏剧界进行的一次猛烈袭击。他们的重点突破口是对着剧协和文联各协的。从此，对剧协及文联各协的压力一天天加重，斗争一天天尖锐起来。

到了一九六五年十一月，江青看到时机已经成熟，在上海抛出姚文元写的批判京剧《海瑞罢官》的文章，一场反革命急风暴雨又首先袭击了戏剧阵地。接着，又抛出了与林彪共同炮制的《部队文艺工作座谈会纪要》，加紧了他们进行全面篡党夺权阴谋的步骤。《纪要》的中心是抛出了一条所谓“文艺黑线专政”论，把毛泽东同志和周恩来同志亲自制定和推行的革命文艺路线，恶毒地诬蔑为“文艺黑线”，由此全面否定了建国十七年来社会主义文艺事业的成就和三十年代无产阶级文艺的革命传统；排斥一切中外古典文学艺术的优秀遗产，推行封建蒙昧主义；提出重新组织队伍的口号，为打击和迫害广大文艺工作者制造合法的理论根据。《纪要》贯串着反马克思主义、反科学、反民主的封建文化专制主义和文化虚无主义。它是林彪、“四人帮”推行极左路线的反动文艺纲领。文化大革命开始后，林彪、“四人帮”在文艺、戏剧界强制推行《纪要》，给我国文艺、戏剧事业带来了空前的灾难。这种影响至今在文艺、戏剧界尚未肃清。

文化大革命一开始，剧协和文联各协以及各地分会就被“四人帮”打成“反革命裴多非俱乐部”，被迫停止了十二年的活动，《戏剧报》、《剧本》月刊和全国各地的戏剧刊物也都被迫停刊。“四人帮”对剧协和文联各协强加了种种诬陷不实之词。现在，历史已经作出了结论，剧协和文联各协自成立以来，在党中央和毛泽东同志、周恩来同志的直接关怀和领导下，始终坚决贯彻执行了党的文艺方针、路线，与违背党的方针、路线的现象，特别是江青一伙的反党活动，进行了针锋相对的斗争，为社会主义戏剧、文艺事业尽了力量，做出了贡献。“四人帮”站在反革命立场对剧协和文联各协的诬蔑、打击和陷害，有些同志为此长期受到迫害，恰恰证明剧协和文联各协是站在同“四人帮”斗争的前列的，是广大戏剧工作者、文艺工作者所拥护的革命组织。粉碎“四人帮”后，广大戏剧、文艺工作者如此热烈希望剧协、文联各协的恢复，这就是群众最好的鉴定。

在“四人帮”推行文化专制主义的十年间，广大戏剧工作者惨遭蹂躏。很多著名戏剧家

和领导戏剧工作的干部，被诬陷为走资派、叛徒、特务、反动学术权威、黑线人物，造成了大批冤案、错案、假案。这些冤、错、假案有的至今尚未平反。我们必须坚决地把这些冤、错、假案按照党的政策彻底纠正过来。

在这十年间，“四人帮”豢养的喉舌，如初澜、江天之流，独霸剧坛舆论，鼓吹“新纪元”论、“三突出”论、“根本任务”论等反马克思主义的谬论。他们用笔杀人，通过对《三上桃峰》、《松涛曲》、《园丁之歌》等一批剧目的打击和诬陷，制造了波及全国的大冤案。接着“四人帮”炮制了所谓与走资派作斗争的阴谋文艺，于是《盛大的节日》等一批反党毒草纷纷出笼，充分暴露了“四人帮”利用戏剧进行篡党夺权的反革命面目。

在这十年间，“四人帮”把我国革命的戏剧作品和中外古典的优秀戏剧作品，统统打成封、资、修的黑货，禁止出版、发行和演出。他们否定一切革命戏剧运动的传统，把《中国话剧运动五十年史料集》打成毒草。他们禁绝一切剧种的所有剧目，连《京剧剧目初探》这样的工具书也不得幸免。当时，霸占全国戏剧舞台的只有八出所谓“样板戏”，造成了八亿人民只有八出戏的可悲局面。这些革命现代戏大多是文化大革命前戏剧工作者辛勤劳动的成果。它们得到毛泽东同志和周恩来同志的扶植和培育，成为群众喜爱的剧目。江青对这些戏的原作者以种种莫须有的罪名加以迫害，而后把它们掠夺过去，再加上他们的帮腔帮气，并把这些戏戴上“样板”的桂冠，成为江青自封“旗手”、篡党夺权的资本，成为他们政治上打人的棍子。文艺创作而有“样板”，定为模式，是文艺史上的奇闻，这种违反艺术规律的做法，是江青一大发明。作品一旦成了“样板”，艺术生命也就僵死了，根本没有什么创造、提高和发展的可能。因而，这种做法理所当然地遭到广大戏剧工作者和群众的反对，但是“四人帮”不但不许稍有不同意见，而且不许在演出上稍微走样，否则就要遭到种种迫害，有的人因而被迫害致死。当然，这些戏本身并没有什么罪过，如果清洗了强加在它们身上的这些恶劣政治影响和艺术枷锁，重新公演还是会受到观众欢迎的。所有被“四人帮”篡改和诬蔑的作品都应予以纠正、平反、恢复名誉。

在这十年间，面对“四人帮”的法西斯暴政，广大人民群众进行了坚决的斗争。党的好女儿张志新对“四人帮”破坏“双百”方针、全盘否定十七年的好戏提出了义正词严的指责，成了她被杀害的所谓罪行之一。承德市矿山机械厂技术员董秀芝怒斥“四人帮”利用文化战线搞篡党夺权的阴谋，也被投入监狱，受尽折磨。广大的戏剧工作者也用不同的方式进行了抵制和斗争。不少老一辈的戏剧家站在斗争的前列，用自己的鲜血为社会主义戏剧历史写下了光辉的一页。许多戏剧家受尽了种种残酷的折磨，始终没屈服，他们的名字是我们的骄傲，是我们学习的榜样。还有更多的青年同志进行了英勇的斗争。如上海的朱锦多同志敢于揭发“四人帮”诬陷陈毅等老一辈革命家而被捕入狱；山西的赵云龙同志敢于批判“根本任务”论，被迫害致死。特别是北京人民机器厂青年徒工遇罗克的斗争事迹是可歌可泣的。一九六五年，遇罗克读了姚文元的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》之后，非常气愤，严

正指出姚文元否定海瑞的论点，完全是反马列主义、反历史唯物主义的反动观点。于是，他写了一篇一万多字题为《人民需不需要海瑞》的长文，(发表时被编者改为《和机械唯物论进行斗争的时候到了》)，全面驳斥姚文元，并特意投到《文汇报》去，进行反击。后来，又在《中国文革报》上发表了《出身论》，批判"四人帮"宣扬的反动血统论，还发表了其他富有战斗性的文章。这些文章在群众中引起了强烈的反响。一九六八年，遇罗克因此以所谓反革命罪名被捕入狱。在审讯中他坚持真理，不肯改变自己的观点，在狱中写下了很多诗文。一九七〇年，遇罗克惨遭"四人帮"杀害。临刑前，留下了绝笔诗勉励同志说："攻读、健泳手足情，遗业艰难赖众英。清明未必牲壮鬼，乾坤特重我头轻。"遇罗克从容就义时年仅二十七岁！烈士们的鲜血是不会白流的，他们将永远鼓舞我们在新长征的途中向一切反动势力作不妥协的斗争！

最使我们难忘的，是我们敬爱的周恩来同志。在林彪、"四人帮"肆虐的岁月，在极端困难的条件下，为了保护一些戏剧家，保护一些戏剧团体和文联各协的干部，他耗尽心血同"四人帮"进行了艰苦卓绝的斗争。今天回想起来，如果没有他的关怀和帮助，后果更是不堪设想的。因此到了一九七六年"四·五"前后，广大戏剧工作者情不自禁地冲破"四人帮"的种种禁令，奔向天安门广场，或以其他的方式，参加了千百万人民痛悼周恩来同志，愤怒声讨"四人帮"的斗争。终于在三年前，以华国锋同志为首的党中央一举粉碎了"四人帮"，党和国家得到了挽救！人民得到了胜利！戏剧也得到了解放！"四人帮"的危害固然给革命的戏剧事业带来灾难性的破坏，但在这场斗争中也锻炼了我们，教育了我们，考验了我们，使我们变得更坚强了。

通过以上简略的历史回顾，我们可以看到，自第二次会员代表大会到粉碎"四人帮"的十六年间，戏剧战线充满了尖锐、复杂的斗争。这场斗争是党在整个文化、政治领域同"四人帮进行殊死决战的一个重要组成部分，是革命同反革命的斗争，是坚持还是毁灭四项基本原则的斗争。历史证明，十六年乃至建国后三十年来，我们的戏剧战线，包括剧协的工作在内，坚持了社会主义道路，而"四人帮"及其一伙则企图全部毁灭包括戏剧在内的社会主义文化，以达到他们从根本上毁灭社会主义制度的罪恶目的。我们坚持了无产阶级专政，而"四人帮"则企图改变无产阶级专政的性质，把专政的矛头对着人民群众，大搞封建法西期文化专制主义，对戏剧界和整个文艺界实行极其残酷的反革命"全面专政"。我们坚持了共产党的领导，而"四人帮"则以帮代党，解散了包括文艺机关团体在内的一切部门的党组织，企图从根本上摧毁党的领导，实行反革命的帮派统治。我们坚持了马列主义、毛泽东思想，而"四人帮"则极尽歪曲、篡改的能事，甚至谎报下情，伪造所谓"最高指示"，取消党的文艺方针，特别是"双百"方针，妄图以林彪伙同江青炮制的《部队文艺工作座谈会纪要》这个反革命文艺纲领来代替毛泽东同志的完整的文艺思想体系。总之，党和人民同林彪、"四人帮"之间的斗争，反映在戏剧战线和剧协的工作中，也是十分激烈的，是不可调和的你死

我活的斗争。

二、伟大的转折

从一九七六年十月粉碎“四人帮”到现在，已经整整三年了。这三年，戏剧战线上发生了翻天覆地的变化。这是思想解放的三年，拨乱反正的三年，也是毛主席的革命文艺路线得到恢复和发展，“双百”方针得到前所未有贯彻的三年，它标志着封建法西斯文化专制主义统治中国戏剧舞台的反动时期一去不复返了；我们正进入社会主义文艺复兴的新时期，在我国戏剧的发展史上，这将是继往开来的伟大转折点。

在十年浩劫中深受其害的广大戏剧工作者，积极行动了起来，愤怒揭批林彪、“四人帮”的种种罪行，推倒了他们炮制的《部队文艺工作座谈会纪要》这个反动文艺纲领，批判了“文艺黑线”论和“文艺黑线专政”论所造成的严重危害，医治着这场灾难给戏剧界留下的内伤与外伤，粉碎了“四人帮”强加在我们身上的种种精神枷锁，逐步澄清了被他们颠倒了的路线是非、理论是非与思想是非。广大戏剧工作者热情地欢呼我国社会主义戏剧的第二个春天来到了！

在三年的传大转折中，整个戏剧战线上出现了鼓舞人心的新形势。

首先，在话剧创作与演出方面，取得了突出的成绩。据不完全统计，粉碎“四人帮”以来新创作的话剧剧本共有两百多个。短短的三年内，能够出现这么多好的和较好的作品，决不是偶然的。林彪、“四人帮”横行十年，亿万人民处于水深火热之中。我们的剧作者和人民生活在一起，战斗在一起，同甘苦，共患难，有着深切的感受。当“四人帮”垮台以后，这股被压抑的创作热情奔腾而出。《枫叶红了的时候》、《丹心谱》、《于无声处》、《沉浮》、《婚礼》、《有这样一个小院》、《峥嵘岁月》、《哦，大森林……》、《神州风雷》等剧，愤怒地揭发批判了林彪、“四人帮”给国家和人民造成的巨大灾难；鞭笞了那些“震派”、“风派”人物的肮脏灵魂，也有力地反映出革命人民的英勇斗争。这些剧本创作，坚持从生活出发，恢复了革命现实主义的战斗传统，作者们都有真情实感，经过深思熟虑。这种真情实感，不仅仅是作家自己的感情，而是融合着阶级的感情，人民的感情，代表着千百万人民的愿望。因此，这些充满着斗争激情又有着浓厚生活气息的剧本一出现在舞台上，就激起了广大观众的共鸣，剧场中这样热烈的情绪是多少年来所未有过的。针对着林彪、“四人帮”对老一代无产阶级革命家的种种攻击与诬蔑，我们的剧作家写了《曙光》、《西安事变》、《报童》、《陈毅出山》、《东进东进》、《大江东去》等剧本，满腔热情地歌颂了老一代无产阶级革命家的丰功伟绩和崇高品格。从毛主席、周总理、朱委员长到董必武、贺龙、陈毅等许多老一辈革命家的艺术形象，栩栩如生地出现在舞台上，不仅对群众进行了革命传统教育，也鼓舞我们在社会主义革命和建设中不断前进。这是在戏剧舞台上前所未有的新成就，是我们社会主义戏剧发展史上崭新的一页。

我们也高兴地看到，作家思想解放，敢于冲破种种“禁区”，真实地反映农业、工业、国防等各条战线在新长征道路上存在的矛盾和斗争，如《未来在召唤》、《报春花》、《向前向前》、《权与法》等。这批作品提出了当前社会生活中广大群众关心的重大问题，批判了思想僵化、现代迷信、因循保守、特权思想等妨碍四个现代化建设的思想作风，充满着强烈的时代感情，发挥了战鼓和号角的作用，唤起和激励着人民克服困难、解决矛盾的斗志。

在新创作的话剧中，还有表现古代历史题材的《王昭君》、《大风歌》，有表现民主革命历史的《吉鸿昌》，表现青少年生活的《童心》、《让青春更美丽》、《爱情之歌》，表现中日两国人民友谊的《泪血樱花》等，都受到群众的热烈欢迎。歌颂我国军民抗击越南当局侵略、进行英勇的自卫反击战的事迹，以及揭露越南反动当局迫害华侨和表现中越人民传统友谊的戏剧，也出现了《牛郎织女》、《夜深沉》、《炮台山下》等剧。这些话剧新作，反映的题材、主题日益广泛、深刻，体裁、风格也逐渐丰富多彩。

在话剧舞台演出方面，由于解放了思想，贯彻了“双百”方针，也产生了积极的成果。建国以后的一批优秀的剧目如《蔡文姬》、《茶馆》、《最后一幕》等又恢复了演出，还恢复和新排演了《雷雨》、《日出》、《北京人》、《夜上海》、以及《伽利略传》、《阴谋与爱情》、《无事生非》等一批中外名剧；话剧演出的形式风格多种多样，路子越走越宽广。在创作与演出方面。一些老、中年艺术家焕发了青春，还涌现出不少富有才华的新人，话剧发展的前途是十分令人鼓舞的。

其次，戏曲的创作、整理、改编与演出，也相当活跃。戏曲表现现代生活有了新的突破。不少剧种在运用戏曲形式塑造老一代革命家的艺术形象方面，作了艰苦的努力，取得了可喜的成就。有些戏曲反映当代生活，由于思想内容和艺术水平都有所提高，受到了观众的欢迎，有的上座经久不衰。这些优秀的新剧目，有秦腔《西安事变》，越剧《报童之歌》、《三月春潮》，京剧《蝶恋花》、《南天柱》、《佤山雾》，粤剧《粤海忠魂》，湖南花鼓戏《野鸭洲》，滑稽戏《出色的答案》，豫剧《谎祸》等。整理改编传统剧目方面，重新恢复演出了京剧《杨门女将》、《白蛇传》，彩调《刘三姐》，吕剧《姊妹易嫁》，莆仙戏《春草闯堂》，吉剧《包公赔情》，越剧《胭脂》，川剧《芙奴传》，豫剧《唐知县审诰命》，藏剧《郎莎》等优秀剧目；新编历史剧中也演出了京剧《红灯照》，昆曲《蔡文姬》，川剧《卧虎令》，黔剧《奢香夫人》以及绍剧《于谦》等等。这些剧目不但给了观众以历史知识、斗争经验、美感享受，还因为具有一定的现实意义，起到了现实教育作用。在京剧和各种地方戏曲舞台上，一大批优秀的和比较好的传统剧目。重新得到了广泛的演出，也受到广大群众的欢迎。应当看到京剧《海瑞罢官》、《海瑞上疏》、《谢瑶环》，昆曲《李慧娘》，晋剧《三上桃峰》等剧的恢复上演，受到观众如此热烈的欢迎，不仅由于它们艺术上的成就，更由于政治上的重大意义，这是对“四人帮”的攻击、诬蔑的有力回击。林彪、“四人帮”的十年浩劫，对我国戏曲艺术的摧残极为严重，数以千计的地方戏曲剧团被迫解散或停演，一大批身怀绝艺的老艺术家遭受迫害而死，或因病老离开

了舞台，青黄不接的情况相当严重。现在经过广大戏曲工作者的三年艰苦努力，周恩来同志生前倡导的戏曲现代戏、传统剧目与新编历史剧“三者并举”的方针，又重新得到贯彻。各地方剧种大多恢复，各民族戏剧有了发展，杂技、木偶、皮影戏都取得了新的成就。在许多优秀戏曲剧目的演出中，出现了一批很有才能、大有前途的青年演员，为我国戏曲舞台带来了青春的光彩，受到广大观众的称赞与重视。

舞剧出现了《丝路花雨》、《召树屯与楠木婼娜》等一些具有民族特色、地方特色的优秀作品，为我国的民族舞剧打开了新路。花鼓灯《玩灯人的婚礼》在歌舞剧方面别具一格。新歌剧除了恢复过去的保留剧目《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《刘胡兰》、《江姐》、《阿依古丽》等以外，还创作了《星光啊，星光》、《壮丽的婚礼》、《兰花花》、《傲蕾·一兰》等新剧目，推动了新歌剧的进一步发展。此外，一些外国的古典优秀歌剧、舞剧，如《茶花女》、《天鹅湖》的恢复上演也受到了观众欢迎。

文化部自今年一月开始在首都举行建国三十周年献礼演出，对创作的发展起了很大的推动作用。迄今已演出八十七台节目，大多数是戏剧演出，其中百分之九十是近三年来的新创作。这次献礼演出，是戏剧战线新成就的盛大检阅，也是三年来戏剧战线新形势的集中反映，它的重大成绩是令人兴奋和鼓舞的。

三年来戏剧创作取得丰硕成果的主要原因是思想解放，我们不仅冲破了“四人帮”设置的重重“禁区”，而且清除了全国解放后十七年中流行的一些清规戒律。同时，也是由于深入批判了“四人帮”反现实主义、模式化和阴谋文艺及有关的种种谬论，恢复和发扬了革命现实主义传统，为戏剧创作开拓了广阔的道路。

第三，在戏剧评论界，思想比较解放，讨论比较活跃，对一系列的剧目和问题展开了讨论，初步形成了一个生动活泼、百家争鸣的局面。例如，北京讨论了《枫叶红了的时候》、《曙光》、《有这样一个小院》、《未来在召唤》；安徽讨论了《犟队长》；湖北讨论了《研究研究》；上海讨论了《“炮兵司令”的儿子》和某些戏曲传统剧目。此外，报刊上还讨论了关于领袖形象的塑造问题，关于戏曲的推陈出新问题，关于斯坦尼斯拉夫斯基体系问题、悲剧问题、喜剧问题、歌颂与暴露的问题等等。参加讨论的同志各抒己见，畅所欲言，无论是正确的意见，不正确的意见，都能得到发表的机会；在讨论中，有批评，也有反批评，即使出现一些主观武断的粗暴批评，也不再能形成政治压力。这就改变了过去那种以势压人的“一言堂”的现象，大家感到心情舒畅。这说明党的“百花齐放，百花争鸣”的方针，已经不是停留在文件的字面上，由于开始有了政治民主和法律保障，所以能够逐步在实际中得到贯彻执行。实践证明，放的方针是繁荣社会主义艺术的唯一正确方针。

在戏剧战线展现出一派生气勃勃、欣欣向荣的新形势下，在党中央领导下，在全国戏剧工作者大力促进下，中国戏剧家协会于一九七八年六月恢复活动。在这前后，各地剧协分会也陆续恢复活动。这一段时间里，我们主要做了下面的一些工作：

第一，深入揭批林彪、“四人帮”的反革命罪行和他们的极左路线，坚定地落实党的政策，拨乱反正，把被他们颠倒了的历史重新颠倒过来。

粉碎“四人帮”以后，许多戏剧工作者纷纷在《人民戏剧》等报刊上发表了大量文章，揭发批判了林彪、“四人帮”的反革命文艺路线和文艺纲领，以及他们迫害戏剧工作者的种种罪行，推动了对于一些重大冤案、假案、错案的平反昭雪。剧协有关负责人参加了中央组织部、中央宣传部、文化部、文联联合召开的政策落实会议，为戏剧界一些同志的政策落实，做了一些具体工作。

一九六二年的话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会，被“四人帮”诬蔑为“广州黑会”，株连与会戏剧家达一百六十多人。一九七八年五月在剧协召开的全国戏剧创作座谈会上，推翻了“四人帮”的一切诬陷不实之词，为广州会议恢复了名誉，新华社为此发表了消息。抗日战争时期的“抗敌演剧队”，是在我们党和周恩来同志直接领导下建立和工作的。“四人帮”为了陷害周总理，把“抗敌演剧队”诬蔑为“反革命别动队”，把参加过演剧队的许多同志打成反革命分子，株连达千人，被迫害致死者十多人。剧协有关同志向中央反映了这一情况。在中央组织部领导下，这一大冤案平反了。组织部曾发出七八年八号通知，指出，抗敌演剧队是党领导的革命文艺团体，“四人帮”的一切诬陷之词应予以推翻，应该为演剧队同志们恢复名誉。

“四人帮”诬蔑《海瑞罢官》、《谢瑶环》、《李慧娘》为“三株大毒草”，并对这些戏的作者进行残酷的迫害。在这千古奇冤的“文字狱”中，吴晗、田汉、孟超等同志被迫害致死。为了促进这一冤案的平反昭雪，剧协邀请史学界、戏剧界同志为《海瑞罢官》等剧举行座谈会，《人民戏剧》等报刊发表了文章。北京京剧院、中国京剧院，北方昆曲剧院恢复上演了这三个戏，为这三个戏和它们的作者进行了平反昭雪，恢复了名誉。

中国剧协主席田汉同志，对我国革命戏剧事业的发展有着巨大的贡献，却遭到“四人帮”以及他们的“顾问”的诬陷与迫害，惨死狱中。剧协为田汉同志举行了隆重的追悼会，发表了许多悼念文章，他的剧作也陆续恢复上演，在国内外引起了强烈的反应。此外，各地分会为当地许多蒙冤受诬的知名戏剧家平反昭雪，也做了许多工作。《人民戏剧》等刊物为这些戏剧家恢复名誉发表了文章，旗帜鲜明地拨乱反正，推倒林彪、“四人帮”的种种诬陷不实之词，表彰了他们为戏剧事业所作的贡献。这些活动伸张了正义，鼓舞了全国戏剧工作者的斗志！

第二，努力贯彻和宣传党的三中全会精神，坚持毛泽东志倡导的辩证唯物主义的思想路线，积极参加当前的思想解放运动。

党的三中全会精神和关于真理标准问题的讨论，极大地鼓舞和促进了戏剧界的思想解放。剧协的刊物结合戏剧战线的实际为此发表了专论，召开了座谈会，动员戏剧界参加学习，并在刊物上展开了一系列讨论。这三年来，特别是一年多来，戏剧创作蓬勃发展，都

是思想解放运动取得的积极成果。但是，这些成绩的取得都不是一帆风顺的，而是冲破重重阻力，打破层层禁令，经过斗争的结果。粉碎“四人帮”不久，《曙光》最先以我国革命历史上“左”倾机会主义的危害为题材，塑造了贺龙同志的生动形象。但是，“解冻文学”、“违背历史的真实”等帽子随之扣来。《于无声处》像一声惊雷响彻舞台，热情歌颂了天安门事件斗争中的英雄，但有的地方却以天安门事件尚未公开平反为理由拒绝演出和宣传。《未来在召唤》旗帜鲜明地反对现代迷信，尖锐地批判了思想僵化的领导干部，却被有的人说成是“反领导”、是“砍旗帜”。《有这样一个小院》正面描写了天安门事件，反映了这事件中一个普通小院里人民群众的悲剧，却被认为是只写个人悲伤，散布伤感情绪，是反对“四个坚持”思想的反映。《星光啊，星光》描写了一个老干部全家人在与“四人帮”斗争中悲壮的牺牲，却被认为是“否定文化大革命”，《报春花》批判了反动的血统论，指出它对“四化”建设的危害，却被认为替剥削阶级鸣冤叫屈……总之，几乎每一个新的优秀剧本出世，都引起尖锐的争论和不同的评价，一方面受到群众异乎寻常的欢迎，一方面也受到一些思想僵化或者受“四人帮”余毒影响的人们的种种责难、批评、阻碍。剧协和它的刊物，坚持三中全会的精神，同这些作者和演出团体站在一起，共同为清除思想解放运动的障碍进行斗争；为他们召开座谈会，发表文章，为有的剧本发表提供园地，为它们通向观众与读者打开通道。有人说，你们支持的“伤痕文学”只能使人们情绪消沉，对前途失去信心；有人说，这些是“向后看”的文艺，都已过时了，不应提倡；有人说，这是给社会主义社会抹黑，是“缺德”；有的认为这样下去，毛主席的革命文艺路线就被否定了；有的恐吓说，前一时期社会上出现了一些混乱，你们起了“带头羊”的作用，甚至威胁说，不要多久就会出现一九五六年那种情况，要来一次反右派的政治运动等等。应该说，这些议论绝大多数是认识模糊，思想不解放，或者身有余毒，心有余悸；但从思想路线上看，他们就是不符合三中全会的精神的，是违背辩证唯物主义的思想路线。这些情况都说明，林彪、江青炮制的《纪要》，虽然中央已明令撤销，但它的流毒还远远没有肃清。三中全会的精神还要进一步贯彻，对真理标准问题的讨论还要认真地补课，端正思想路线，这仍然是戏剧界当前迫切需要解决的问题。

第三，贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，繁荣合作，活跃评论，促进戏剧艺术水平的不断提高。

去年五月剧协刚筹备恢复，立即召开了全国戏剧创作座谈会，有全国各地的近百名剧作家参加。这是继“广州会议”以后又一次戏剧作家的盛大集会。会上集中揭发了林彪、“四人帮”的反革命罪行，批判了他们贩卖的“主题先行”、“三突出”等反动文艺理论，为《兵临城下》、《抓壮丁》、《不平静的海滨》等一批作品平反；还交流了戏剧创作的经验，认真讨论了贯彻“双百”方针的问题。这次会议对于戏剧界解放思想，推动创作，发生了积极的影响，会后，产生了《报春花》等一些优秀的话剧新作。

鉴于戏曲现代题材和歌剧创作不够活跃，去年冬天剧协又举办了戏曲、歌剧剧本讨论

会，有各地的戏曲、歌剧作者五十多人参加，充分发扬艺术民主，集思广益，讨论了一批作品的初稿。越剧《刑场上的婚礼》、《报童之歌》、歌剧《忆娘》等，就是这次讨论会后出现的一些较好的作品。

剧协创作委员会恢复以后，积极开展工作，同全国各地的戏剧作家重新建立联系，了解他们的创作计划以及在创作中遇到的困难和问题，并创造条件，帮助他们深入生活和进行创作，还组织了一批剧作家到边防前线调查访问，写出了一些反映自卫反击战的作品。

要发展创作，特别要关心和扶植青年作者的作品。这些青年作者思想敏锐，政治责任心强，提出了群众关心的重大问题。他们的作品有新颖独到之处，但在艺术上还不够成熟，需要得到有经验的老作家的帮助。我们曾先后组织过一些青年作者的剧本创作座谈会，给予这些新创作以支持与帮助。

第四，加强戏剧队伍的团结。

我们的戏剧队伍，在四害横行时被打散了，损失了一批宝贵的有生力量。但粉碎“四人帮”以后，马上重新集合了起来，立即投入了战斗。事实证明：这支在党培养下成长起来的队伍是一支坚强的队伍，有战斗力的队伍。

今年，剧协依靠各地分会，对会员重新进行了一次登记，一九六三年登记时，全国剧协会员共二千六百九十三人，在这期间去世的共四百五十四人，现在登记的共有二千一百六十人，尚有七十九人下落不明。由于十多年没有发展会员，最近各地分会推荐的新会员共一千多人，我们准备陆续分批发展。这是我们剧协兴旺发达的标志之一。

为了加强与分会的联系，今年二月，我们召开了各地剧协分会负责同志参加的工作会议。这是从一九六三年以后相隔十五年的一次工作会议。会上讨论了今年召开这次代表大会的一些准备工作问题，也交换了各地分会的恢复情况和今后展开工作的意见。像这类工作会议，今后争取每年举行一次。

为了密切戏剧工作者之间的联系，我们举办了一些座谈会、观摩会、联欢会，以交流经验、增强团结。如今年春节剧协举办了多年未开的春节联欢会，邀请了一些老一辈戏剧艺术家和已故著名戏剧艺术家们的家属以及在过去运动中受到错误批判如今恢复了名誉的同志们，大家欢聚一堂。一些中央领导同志、文艺界的负责同志和大家一起欢度春节。许多年未见的戏剧界同志，劫后重逢，情绪非常激动，精神大为振奋，大家决心要把丢掉的时间补回来，团结一致，同心同德为四化作出贡献。

为了继承和发扬“五四”以来革命戏剧的光荣传统，继承老一辈戏剧艺术家们的丰富艺术经验，去年举办了萧长华百岁诞辰纪念活动，今年我们举办了欧阳予倩诞辰九十周年纪念演出，老舍诞辰八十周年纪念演出，“五四”六十周年纪念演出。这些纪念演出，和为这些纪念在报刊上发表的有关文章，在群众中起了很好的影响。这些纪念，也是团结自己，批判“四人帮”的具体行动。

为帮助戏剧工作者进行学习，剧协从一开始就重视编辑出版工作。《人民戏剧》与《剧本》月刊这两个刊物，虽然每期共发行三十多万份，对交流艺术经验，推动戏剧创作起了一定作用，但在数量和质量方面远远不能满足广大读者的要求。我们必须进一步加以改进，使它们能适应新时期戏剧事业的需要，真正成为戏剧工作者自己的园地。为了帮助戏剧工作者学习与借鉴外国优秀的戏剧艺术，了解、研究各国的戏剧动态，剧协今年恢复出版了《外国戏剧资料》。此外，我们还印发过一些戏剧艺术的学习材料，举行了多次关于外国戏剧情况及戏剧流派的报告会。

随着国际文化交流的开展，剧协同世界各国戏剧团体与个人的交往也逐渐增多，去年以来，接待了三十多批美、英、法、日、罗马尼亚、希腊、瑞典、菲律宾等国的戏剧家。希腊国家剧院正在北京演出，英国"老维克"剧团本月即将来华，我们也计划派出访日、访英、访德等代表团，出国考察。这对于增进彼此的相互了解与戏剧文化交流，加强我国人民同世界各国人民的友好团结，都是有意义的。

各省市自治区剧协分会的同志，这一时期也做了许多工作，这里就不一一列举了。

通过剧协恢复后这一年半以来的工作实践，结合三十年来戏剧工作中正反两方面的经验教训，我们深切地感到，今后要把工作做好，使社会主义戏剧事业适应新时期人民群众的需要，迅速繁荣起来，归根结底，仍然是要坚决、彻底地贯彻"双百"方针。在这方面，我们有几点初步体会：

实践告诉我们，贯彻"双百"方针，必须解放思想。思想僵化或半僵化，这是当前贯彻"双百"方针的主要阻力。党的三中全会决议指出："一个党，一个国家，一个民族，如果一切从本本出发，思想僵化，那它就不能前进，它的生机就停止了，就要亡党亡国。"对于我们整个社会主义革命和建设事业是这样，对于思想战线一个重要方面的文艺、戏剧事业更是这样。我们必须真正树立实践是检验真理的唯一标准的观点，完整、准确地理解和掌握马列主义、毛泽东思想体系，从林彪、"四人帮"制造的极左路线、现代迷信、唯心主义、形而上学的种种禁区禁令和精神枷锁中解放出来，继续深入地肃清林彪、"四人帮"的流毒和影响，研究新时期戏剧战线出现的新情况，解决"双百"方针真正贯彻后产生的新问题。使社会主义戏剧在"双百"方针进一步贯彻中不断前进。

实践告诉我们，贯彻"双百"方针，必须正确对待放与争。一定要坚持放，同时也要坚持争。只有在各种题材、风格的创作与演出的竞争中，在各种学派、各种观点的争论中，才能分清是非，看出高下，辨明真伪，只有在竞争和争论中思想认识才能进一步提高，戏剧艺术才能有更大的发展。真正做到了放与争，民主空气必然高涨，思想必然活跃，戏剧必然呈现繁荣。在出现香花的同时，会出现大量一般的作品，也会出现一些有错误的东西甚至毒草。历史的经验证明，面对这种局面，会出现两种态度：一种是热烈欢迎这种大好形势，参加到放与争中去，同群众一道前进，按照党的方针政策加以引导；另一种是惊慌失措，大呼"太

乱”，他们口头上也讲“双百方针，等到“双百”的局面开展了起来，又叶公好龙似的不知所措，慌忙要采取行政手段，赶紧“刹住这股风”，这就必然把蓬勃发展的大好形势葬送掉。我们必须坚持放的方针，决不能收，放就是运用民主的方法、群众路线的方法来发展文艺，收就是以“长官意志”、“一言堂”的方法来垄断文艺。放则兴，收则衰。多年来的实践已经作了结论。能否贯彻“双百”方针，关键在于领导。我们坚信，广大群众是文艺最有权威的评定者，正确终将战胜谬误，香花终将战胜毒草，形势必将越来越好。社会主义的文艺、戏剧事业必将在放和争中越来越兴旺、发达。

实践告诉我们，贯彻“双百”方针，必须有政治民主和法律保障。实行“”双百方针，就是实行艺术民主、学术民主，但没有政治上的民主，没有法律保障，艺术与学术民主就是一句空话。“四人帮”实行法西斯文化专制主义的年代，江青的话就是法律，姚文元的批判文章就是宣判书，戏剧工作者的人身自由尚且毫无保障，还谈得上什么“双百”方针！因此，必须健全法制，严格区分政治问题、思想问题、学术问题；不论是政治问题、思想问题、学术问题，都可以自由讨论；只要不违法，任何人强加于人的帽子、棍子都不产生法律效力。只有在充分的政治民主与健全的法制的保护下，“双百”方针才能得到真正的贯彻执行。

三、光荣的任务

华国锋同志在五届人大第二次会议上所作的政府工作报告中说：“当前以及今后相当长一个历史时期，我们的主要任务，就是有系统、有计划地进行社会主义现代化建设。”目前，团结起来一心奔四化，已成为举国上下各行各业共同的行动口号，它也给我们戏剧战线提出了新的战斗任务。这就是：戏剧艺术要努力争取在新的历史条件下更快地繁荣发展，为在新长征中战斗的人民群众服务，这实现四个现代化服务。这也是我们戏剧家协会现阶段工作的出发点和总目标。

剧协要为实现新时期的总任务作出贡献，首先，需要制定一个好的会章，作为指导各项工作的准则。在回顾了多年工作的经验和教训以后，我们认为一九六〇年剧协第二次代表大会所通过的协会章程，基本上是正确的。在这个基础上，我们又根据当前的新形势和新要求，进行了某些必要的修改，制定了新的中国戏剧家协会章程(修改草案)，提供给大会讨论。这里，我想就会章所涉及到的一些问题，谈谈我们对协会的性质、任务的几点看法和对剧协今后工作规划的初步设想，请同志们发表意见，讲行审议。

1. 剧协的性质

剧协的工作任务及其活动方式，都是由它的性质决定的。根据以往的实践和新时期的要求，我们可以从革命性、群众性和专业性这三个基本方面，来看看剧协的性质。

剧协的革命性，首先表现在它坚决接受中国共产党的领导，以马克思列宁主义和毛泽东思想作为自己的行动指南，以贯彻党的文艺方向、方针、政策，繁荣社会主义戏剧艺术作

为自己的光荣职责。剧协历次会员代表大会通过的会章和其他文件，对这一点一贯是十分明确的。协会的会员，也是在承认会章的这些规定，愿意在党的领导下，献身于社会主义戏剧事业这个共同目标上，自愿结合起来。实践证明，协会多年来的工作所以取得成绩，主要原因就在于坚持了党的领导，正是由于这一点，使我们的协会与资本主义国家的文艺沙龙和那些标榜着超阶级的文艺团体有了原则的区别。

剧协的革命性还表现在它对我国革命戏剧运动传统的继承和发场。剧协从成立的那一天起，就继承了苏区和延安及各个根据地的戏剧运动的革命传统，继承了党领导下的白区革命戏剧运动的战斗传统。这是戏剧工作与人民斗争相结合的传统，是戏剧艺术为革命事业服务的传统，剧协有了这个传统，就有了它自己的特点。因此，尽管它在成立之初，参考、吸收了全俄戏剧协会的某些长处，但不是苏联剧协的照搬。它也不同于旧社会梨园公会一类的组织。它是我国革命戏剧运动历史发展的产物。

剧协性质的第二个方面，是它的群众性。

新会章重申了剧协是戏剧家自愿结合的群众组织，它应当成为戏剧界广大群众的代表者。它不同于国家机关、政府部门，而应有自己的作用和任务。也不能机械地搬用这些机关、部门的一套工作方法来进行工作。而必须按照自己的性质、特点，有与之相适应的工作方法。它应当采取民主的方法和社会活动的方式来团结自己，教育自己，改造自己，推动自己的事业前进，而不用行政的方法和下达命令的方式来进行工作。这就是要求我们在协会工作中注意贯彻集体领导和群众路线的原则，按照艺术规律办事，彻底根除衙门化和官僚主义作风，党对协会的领导主要是通过党的方针政策的贯彻执行，以及发挥党员的模范带头作用来体现的。由于剧协是自愿结合的群众团体，所以不应与文化行政部门相混同，而要积极主动地、独立负责地讲行工作。根据会章规定，剧协的领导机构的成员应由会员代表大会及其授权的机构选举产生。剧协和各地分会之间，不应是领导与被领导的关系，只应是方针和业务上指导和协助的关系，应采取密切联系、互相商讨的方法来进行工作。剧协的群众性与它的民主性是相一致的。

剧协的群众性，还表现在它是戏剧界统一战线的组织。它应该成为党团结广大戏剧工作者的纽带，成为戏剧工作者相互间团结合作的纽带。它要避免和破除旧行帮、旧习气，树立新风尚、新关系。剧协要通过它的工作广泛地团结和联系戏剧界的人士。既要尊重有成就的戏剧家，团结他们，发挥他们的积极性；又要时刻不忘广大的戏剧工作者。剧协的会员是有限的，它应当依靠会员，并通过他们联系全国的戏剧工作者。要使协会的各项活动获得他们的支持。剧协的工作人员必须首先时刻想着全体戏剧工作者，满腔热情地为他们服务，这样，才有可能把工作做好。

剧协性质的第三个方面，是它的专业性。

剧协是以促进社会主义戏剧艺术的繁荣和发展作为自己的任务的，因此，它的工作必

须重视专业性，并努力发挥它的专业作用。剧协的工作规划、机构设置、人事安排、经费开支、活动方式等，也都应该从是否有利于戏剧专业工作开展的角度来考虑。所有工作必须围绕着专业工作来进行。这是它和一般的工会组织不同的地方。

剧协是在党的领导下推动学术研究和戏剧艺术创造的专业性团体，当然不能脱离政治和现实斗争，但它主要是通过专业活动来参加斗争，而不应该脱离专业来单纯搞政治活动，否则就会失掉剧协存在的意义。剧协应以其专业活动的成果来为实现四个现代化服务，这也就是为政治服务，为社会主义服务。

剧协在举办各项专业活动时，要创造多种多样的形式，要照顾到戏剧这一综合艺术的各个方面，要注意到戏剧门类多、剧种多的特点，要能做到引人入胜、富有成效。

2.剧协的任务

党中央指出，要极大地提高我们整个民族的科学文化水平。我们剧协的中心任务，就是要极大地提高戏剧艺术的水平，为实现四个现代化服务。具体地说，可以从下面四个方面去做。这就是：促进戏剧创作和舞台艺术的繁荣，活跃戏剧理论批评，搞好戏剧界的学习、团结和福利以及加强对外戏剧文化交流。现在，我分别谈一谈这四项任务。

第一，促进戏剧创作和舞台艺术繁荣

在粉碎“四人帮”之后，戏剧创作有了一个质的飞跃，一个很大的发展。但由于“四人帮”破坏的深重，影响和流毒远未肃清，无论从数量或质量说都还不能充分满足群众的需要。由于人民群众物质生活的日渐改善，他们对文化生活的要求必然会进一步提高，供不应求的矛盾将日益尖锐。因此，我们必须迅速把戏剧事业搞上去，而发展戏剧事业关键在繁荣创作。

新会章规定，剧协大力“提倡戏剧艺术的不同题材、体裁、形式、风格、流派的多样化和自由竞争赛”。这是促进创作繁荣的重要方针。这里最重要的是题材，因为它是创作的基础。剧作家对题材的选择和处理的独创性，对于作品体裁、形式、风格的特色起着重要作用。取消了题材的多样化，就会使作家的创作个性和艺术才能受到束缚，丰富多彩的生活得不到反映，势必产生公式化、概念化的作品。我们认为，创作无禁区，作家有立场。只要作家的立场是革命的、正确的，是坚持四项基本原则的，无论他写的是什么事件，什么题材，都会是革命文艺。上下几千年，纵横百万里，都在我们作家的视野之内，都可以成为我们描写的对象。题材开阔了，不同经历的作家，可以选择他自己善于表现的题材，英雄都有用武之地。作家们的积极性都调动起来了，创作才能繁荣起来。我们应当放手让剧作家选择自己熟悉的题材。硬要让他写他所不熟悉的、没有真实感情、没有经过深思熟虑的东西，是创作不出好作品来的。

剧协要采取多种方式，促使戏剧创作的繁荣，关心戏剧创作队伍的成长。戏剧创作委员会应成为全国剧作家团结与活动的中心，它应了解全国各地剧作家和他们的创作情况，

为他们创造有利条件，从各方面帮助他们完成创作计划，从帮助作家深入生活，提供写作素材，到准备写作环境。它可以经常组织对新创作或有争议作品的讨论会，或召开创作问题的研究会，交换意见，探讨问题。还可以举办短期的学习班、读书会、座谈会，交流创作经验，提高业务修养。《剧本》月刊要为创作提供发表园地。重视发现人材、培养人材。特别注意从青年作者中发现与培养人材，并采取各种有效措施帮助他们成长与发展。建议各地对目前担任行政领导职务的剧作家，适当减轻他们的负担，为他们提供创作条件，使他们能发挥其所长。在条件具备的时候，创委会将吸收少量的驻会作家，从事专业创作。各地分会或剧团如有条件，也应有自己的专业创作队伍。建议对在创作上有成就的作家给予精神上与物质上的鼓励，比如，定期举行优秀作品评奖、编选剧本创作选集、改进现行稿费制度、恢复上演税制度等。总之，剧协要做好戏剧创作的服务工作，要成为剧作家们的后勤部。这里，我要宣布一个消息：为了有计划地出版戏剧新作和同志们需要的戏剧书籍，我们决定明年一月正式恢复中国戏剧出版社，希望能多少改善一点目前戏剧书籍过分缺乏的现象。

我还想对建立戏曲作家队伍的问题说几句话。解放以来，我们建立了一支有战斗力的话剧创作队伍，在戏曲方面，也有一些同志在改编、整理传统剧目和创作历史剧的工作上做出了很好的成绩。相对地讲，戏曲作家在表现现代生活方面，就显得力量比较薄弱，只有少数地区有几位知名作家。这和我们庞大的戏曲演出队伍是不相称的，也是当前戏曲舞台上新戏，尤其是现代戏较少的一个重要原因。我们呼吁各地应该重视这个问题，采取一定的措施，改变这种现状。在基层有不少人材，他们熟悉生活，有一定的写作能力，掌握了一定的传统戏曲知识，应该把他们选拔出来，进行培养，力求几年内能建立起一支较好的戏曲作家队伍。特别是现代戏曲的作家队伍。当然，话剧作家也存在培养接班人的问题。同样地，歌剧、儿童剧作家的队伍也需要进一步扩大、提高。最近我们高兴地看到在首都舞台上演出的有些话剧和歌剧，作者都比较年轻。只要我们注意并采取措施，人材是不难发现和培养的。我们要重视木偶戏、皮影戏、广播剧的繁荣发展，改正过去对这些戏剧品种关心不够的缺点。我们还要特别重视对少数民族戏剧作者的帮助和对业余戏剧作者的培养，在他们之中，蕴藏着非常丰富的创作力量。

创作繁荣了，必将带动舞台艺术的提高。艺术贵在创新。创新决非一蹴而就，而要经过艰苦的实验，实验总要费时、费钱，有时还难免失败。我们应该提倡创新，鼓励实验。对于那些在导演、表演、舞台美术、戏剧音乐等方面勇于探索、敢闯新路的同志，应当热情支持；做出成绩的，要给以奖励和表扬。要鼓励剧院、剧团建立自己的风格；导演、表演、舞台美术和戏剧音乐要有新的流派。这些也都有待我们积极倡导，促其实现。

戏曲舞台艺术的改革和创新，是摆在我们面前的一个重要课题，也是“推陈出新”方针的一项基本内容。时代变了，我们在演出传统剧目时能不能赋予它新的生命，使之具有强

烈的时代精神，舞台艺术的内容与形式，能不能适应当代大多数人，特别是青年人的需要和爱好，使他们能够接受，这些不仅是艺术上高低精粗的问题，而且是关系到戏曲能不能扩大观众面，能不能与新时代新群众结合的问题，也是关系到戏曲艺术发展前途的大问题。当然，戏曲艺术有其自身的规律，必须按照这个规律去改革、创新，戏曲艺术才能得到真正的繁荣发展。而不断地"推陈出新"正是戏曲发展的一条基本规律。对于我国丰富的传统戏曲遗产，我们一定要采取各种措施，保存下来，不能做败家子。同时，要批判地继承，不断革新，永远贯彻"推陈出新"的方针，不能做国粹派。这样，戏曲才有发展前途。

要提高舞台艺术，还有一个重要问题，就是要建立正规的导演制度。作为一个演出整体艺术上的领导人、组织者，导演应该具有权威性，它和党组织在政治、思想上的领导作用并无矛盾。实践证明，导演作用发挥得愈充分，演出质量才愈有保证。世界各国一些著名剧院风格的建立，与这些剧院里导演艺术的成就是密切相关的。

我们要提倡艺术上的相互学习，同时要提倡艺术上的自由竞赛。我们还要放眼世界，学习外国戏剧舞台艺术的优秀成果，包括他们先进的舞台技术。革新我们的舞台技术、灯光技术、化妆技术和舞台管理制度。使之现代化，这也是提高我们的舞台艺术的一个重要环节。

第二、活跃戏剧理论批评

开展评论工作是剧协的基本任务之一。要使戏剧评论进一步活跃起来，首先，必须在戏剧界继续深入开展"实践是检验真理的唯一标准"的学习与讨论，进一步解放思想，打破一些戏剧理论研究上的禁区。现在有人认为戏剧工作的重点转移到为四个现代化服务方面来，就意味着不必要继续揭批"四人帮"了。这是完全错误的。实际上，深入揭批"四人帮"，特别是要批判他们的那条极左路线，肃清它在思想认识上和文艺理论上的流毒，还存在着不少阻力，决不可掉以轻心。当然，深入揭批"四人帮"也要讲道理，尤其对那些属于文艺理论上的问题，如"三突出"之类，如果有人把它看作"一家之言"，要为之辩护，也是允许的。既允许批评也允许反批评，这样做对"百家争鸣"方针的正确贯彻，对理论批评的进一步活跃是有利的。

我们提倡戏剧理论批评，因为它既有助于推动戏剧创作和舞台艺术的繁荣发展，又有助于戏剧工作者思想和艺术水平的提高，也有助于正确引导群众和逐步提高群众的欣赏水平。

剧协在组织评论时，必须贯彻"百家争鸣"的方针，要提倡自由讨论，反对"一言堂"。我们的评论，应该是实事求是、言之成理的。既要分析思想内容，又要探索艺术形式，尽量做到从思想性与艺术性的统一中去评论作品。我们要以鼓励为主，但不要庸俗捧场；我们要批评缺点，但不要乱打棍子、乱扣帽子。

剧协要大力推动我国民族演剧艺术体系的理论研究工作。我国戏剧历史悠久，在演剧

艺术上有极高的成就，有自己独特的形式和方法。经过“四人帮”的多年摧残，有些事情更需要抓紧进行。一些古老的稀有剧种濒临绝灭，亟待挽救。不少有成就的表演艺术家都已年老体弱，我们呼吁各地有关部门，采取有力的措施，组织人力，用各种方式，包括拍电影、录像、录音、文字记录，把他们的宝贵经验留存下来，进一步加以总结、研究，使我国民族演剧体系的理论研究工作进一步开展起来。

我们要进行的理论研究的项目是很多的，举例来说：话剧艺术的民族化问题，新歌剧的发展问题、木偶戏、皮影戏艺术传统的继承革新问题，舞台美术的现代化问题，戏曲艺术的推陈出新和戏曲现代戏的发展问题，戏曲音乐传统的研究和革新、发展问题，话剧史料的搜集、整理问题，地方戏曲剧种史的研究问题，著名戏剧艺术流派的评介问题等等。这些问题，有的我们有一定的研究基础，有的还处在刚开始的阶段。当然，这么多的项目决不是剧协和各地分会单独进行所能完成的，正如新会章所规定的：剧协要“大力倡导对戏剧理论问题的研究、探讨”，我们应该起一个号召和组织的作用。和戏剧研究单位、教学单位、演出单位紧密联系，促使理论工作与实践紧密结合，互相合作，共同提高，这样才能写出有水平的理论著作，完成研究任务。

剧协的艺术委员会要积极开展活动。在剧协艺委会的推动和帮助下，可以设立各种各样的学术研究组织。例如，可以设立研究木偶戏、皮影戏、广播剧的专门组织，或者研究表导演艺术、舞台美术、戏曲音乐的专门组织；也可以设立对当代的大戏剧家如郭沫若、田汉、欧阳予倩、洪深、老舍、梅兰芳、程砚秋等的研究会或一些专题研究小组。在剧协上海分会的帮助下，上海已成立了麒派艺术、盖派艺术以及对喜剧问题的研究小组，他们的经验值得我们学习。我们不仅提倡、鼓励对一些伟大的戏剧艺术家进行学术研究，积极出版他们的文集、全集和研究他们的论文集；还要逐步建立起著名戏剧家的故居、陈列馆和戏剧博物馆、戏剧资料馆，保存与发扬我国的优秀戏剧文化。

剧协和各地分会应该充分利用戏剧刊物，展开各种学术问题的讨论，探讨各种艺术经验，总结戏剧家们取得的新成就；还可以介绍优秀的导演、演员和舞台美术工作者和戏剧音乐工作者，普及戏剧知识等等。我们还要通过刊物和研究活动，团结一批戏剧评论工作者，建立起一支以专业评论家为骨干的戏剧理论批评队伍。剧协和各地分会如有可能都要有自己的戏剧评论组。各分会、各戏剧刊物编辑部之间，应经常交换情报、交流经验，必要时可召开专题或专门会议，研究有关开展戏剧理论批评工作的问题，推动戏剧研究工作的进一步发展繁荣。

第三，搞好戏剧界的学习、团结和福利

剧协应当把搞好会员和广大戏剧工作者的学习、团结和福利，看作自己的又一项经常性的任务。

要使社会主义戏剧繁荣发展，必须大力提高广大戏剧工作者的政治、思想和专业水

平。在二十多万戏剧工作者和剧协的二千多会员中，绝大多数是演员。我们在组织各种学习活动时，要首先考虑到演员的需要，特别是戏曲演员提高的需要。同时，也不应忽视各种门类戏剧工作者的需要。

剧协和各地分会要经常组织各种演出的观摩，召开各种座谈会、报告会，举办专题讲座，并利用其他各种方式交流经验，介绍情况，探讨各种艺术问题。过去行之有效的一些办法，如举办各种类型、时间长短不等的讲习会、读书会、研究班，组织流派演出、老艺人示范表演等，应该继续下去。剧协和各地分会要为会员和戏剧工作者经常提供学习材料，保证必要的学习条件，关心和解决他们学习中的问题。要出版一些适合演员需要的读物，戏剧刊物要发表一些有关表导演艺术的研究和讨论的文章。对于那些需要提高文化水平和艺术修养的会员和戏剧工作者，可以建议有关单位，给予必要的帮助。总之，各种学习活动，要搞得生动活泼，切实有效。

剧协还要帮助会员和戏剧工作者学习马列主义、毛泽东思想，深入生活，学习社会，推动他们同新时代的群众相结合。无论对思想改造以及对艺术提高都是很重要的，我们不应忽视。

我国的戏剧队伍是文艺界中最庞大的一支队伍。由于"四人帮"挑动派性，分裂文艺队伍，造成文艺界的不团结现象，这是"四人帮"在戏剧界留下的一大后遗症，至今没有完全清除。协会的工作应当对促进团结起积极的作用。鼓励大家按照党的三中全会的精神，团结起来向前看，克服影响团结的派性、无政府主义、个人主义、本位主义等等不良倾向。提倡照顾大局、大公无私、团结同志等高尚品德。要培养每一个戏剧工作者成为毛泽东同志、周恩来同志所期望的无产阶级文艺战士，在同心同德为四个现代化服务的思想基础上搞好团结。

我们还要加强与香港、澳门、台湾戏剧工作者的团结，加强与海外华侨中戏剧工作者的联系，交流经验，互相学习，共同为台湾回归祖国的神圣事业作出贡献。

剧协应当关心会员和戏剧工作者的福利，积极向中央及有关部门建议，设法解决他们在工作中及生活中一些急待解决的问题。要有计划地举办各种福利事业，建立"戏剧基金"和各种奖励制度。当前，要特别重视协助有关部门做好戏剧工作者的政策落实工作，把"四人帮"在戏剧界制造的许多冤案、假案、错案彻底平反昭雪。对于"四人帮"造成的各地流散艺人的归队以及失去劳动力的老艺人生活安排等问题，也希望各地有关部门在可能范围内逐步加以合理解决。这些问题如不解决，就会影响戏剧界的安定团结。当然在落实政策过程中，有的戏剧工作者不从实际出发，要求过高，也应加以耐心说服。

剧协还应当采取切实措施，坚决维护自己所代表的群众的利益，保障会员和戏剧工作者的正当权利，包括生活、保健、学习、工作、发表作品、艺术创造等。如果这些合法权利受到非法干涉，以及因文艺思想、理论观点问题受到政治诬陷，甚至人身自由受到侵犯时，剧

协有责任采取有效措施予以保护，直至依法为之起诉。

第四，加强对外戏剧文化交流

为了适应四个现代化建设和发展社会主义民族新戏剧的需要，我们要加强国际间的戏剧文化交流活动，建立和发展同世界各国戏剧家的友好往来。“四人帮”一方面推行闭关锁国、夜郎自大的反动文化政策，一方面又灌输盲目崇外，轻视民族文化遗产的洋奴思想。我们要坚决反对这两种倾向。我们要批判地吸收外国的一切优秀戏剧艺术经验以丰富我们自己；同时，也要积极向世界各国人民介绍我国的戏剧艺术。剧协应该组织戏剧家参加国际上的戏剧活动，与国外戏剧组织和戏剧工作者建立联系；协助有关部门做好外国戏剧团体和戏剧家来华访问的接待工作，派遣我国的戏剧家出国访问，了解外国的戏剧动态和艺术经验，加强国内外戏剧艺术经验的交流。

3. 剧协的工作规划

根据我们对剧协性质、任务的理解，和实际情况的可能，我们对今后几年剧协的工作规划有个初步设想，作为附件印发给同志们，请大家提出意见，以便我们作进一步的修改，然后再按修订的规划具体执行。

同志们，回顾过去，瞻望未来，我们对夺取社会主义戏剧事业的新胜利，充满信心。经过这次继往开来的历史性的大会以后，我们一定要以更多更优秀的艺术成果，来满足人民的迫切需要，来回答党中央的殷切期望。在这个伟大的新时代中，我们剧协和广大的戏剧工作者，一定要大有作为，一定能大有作为！我们有悠久的戏剧历史，有战斗的戏剧传统，有几十万革命的、智慧的戏剧战士，只要我们团结一致，刻苦努力，奋发图强，我们一定能够产生出无愧于伟大新时代的新作品和新人材，使戏剧艺术在把我国建设成为社会主义现代化强国的进军中，发挥巨大的战斗作用。

引《中国全国文学艺术工作者联合会第三、四次代表大会文件集》

中共北京市委宣传部
关于恢复北京市戏曲研究所的批复

市文化局：

经研究，同意你局一九七九年十月二十五日《关于恢复北京市戏曲研究所的请示报告》。编制暂定二十人。

此　复

中共北京市委宣传部

一九七九年十二月五日

附

北京市文化局关于恢复北京市戏曲研究所的请示报告

市委宣传部：

原北京市戏曲研究所，在抢救、继承戏曲遗产，研究戏剧文学及戏剧史等方面，做了很多工作。曾编辑出版《京剧汇编》106集，老艺人艺术经验记录整理十一本，《北京剧目选》十本。(另有老艺人艺术经验十本，及《京剧总目提要》约三百万字，因无产阶级文化大革命开始，均未出版)所内原设有剧目、戏剧史、编辑、京剧总目提要、资料等室(组)，有研究等人员三十九人，另有未列入正式编制的老艺人如顾森伯、侯喜瑞等十余人(现仅存三人)。无产阶级文化大革命中，这个研究所被强令解散。

现在为发掘、整理、研究传统剧目，及上演剧目，并记录整理老艺人艺术经验、拟恢复北京市戏曲研究所。恢复后的方针任务仍定为：1.发掘整理北京市戏剧、曲艺传统剧目、曲目。2.记录、整理、研究老艺人的艺术经验。3.研究演出剧目，并编选新整理、改编及创作的剧目。4.研究各剧种史。

编制为二十人，设办公室、剧目室、艺术室、资料室。以上报告当否。请审批。

北京市文化局

一九七九年十月廿五日

文化部关于举行戏曲现代戏观摩演出的通知

(一九八〇年四月二十三日)

各省、市、自治区文化局：

我国的戏曲艺术有深厚的群众基础，是社会主义文化的重要组成部分。解放后十七年，戏曲在党的百花齐放、推陈出新方针指引下，经过戏曲工作者的辛勤劳动，演出了大批为群众欢迎的经过改编的优秀传统剧目和新创作的现代戏。在文化大革命中，我国戏曲艺术遭到了空前的浩劫。粉碎“四人帮”以后，随着“双百”方针的贯彻落实，一大批受到群众欢迎的优秀传统剧目重新恢复演出，也创作和演出了一些现代题材的剧目，戏曲舞台出现了新的局面。但是，从上演剧目中反映出，现代戏的创作和演出，无论在数量上和质量上，都还赶不上形势发展的需要。应把抓现代戏的创作和演出放在一个重要的位置上，进一步

解决现代戏创作和演出中存在的问题，使戏曲事业更好地为广大人民群众，首先是为工农兵服务，为社会主义服务。为此，文化部决定于一九八〇年底或一九八一年初在北京举行戏曲现代戏观摩演出。现将有关事项通知如下：

1. 参加演出的现代剧目，原则上应是新创作的，过去创作演出过的现代剧目，认为有较好的基础，并经过整理加工有明显提高，亦可参加演出。

2. 希望各地对创作现代剧目，要加强领导、并采取切实措施，组织创作人员深入生活，帮助解决他们创作上的具体问题，力争选出优秀剧目参加观摩演出。

3. 这次观摩演出的规模不太大，贯彻少而精的原则，采取推荐与选拔相结合的方法进行选定。希望各地在接到通知后一个月内，将现代戏创作计划和重点剧目报艺术局。重点剧目在进行连排或彩排时，请通知艺术局，以便安排人员前往观摩。

4. 观摩演出的具体时间另行通知。

抄　报：中央宣传部

抄　送：中国戏剧家协会，中国京剧院、勇进评剧团、红旗越剧团

文化部关于制止上演“禁戏”的通知

（一九八〇年六月六日）

各省、市、自治区文化局：

文化部在一九五〇年至一九五二年期间，曾明令禁演二十六个戏曲剧目。据了解，近来有些地区个别剧团（包括未经合法手续自行组织起来的剧团和某些业余剧团），竟又上演这些剧目，向群众散播毒素，影响很怀。对这种现象，希望各地采取适当方式加以制止，不能听其自流。

我部曾于一九七九年九月，根据当时戏曲、曲艺上演节目的情况，发出了《并于加强戏曲、曲艺上演节目的领导和管理的通知》，这个通知目前仍然适用，望各地继续参酌执行。

附：

文化部从一九五〇年到一九五二年陆续明令禁演的剧目

京剧：《杀子报》　　《海慧寺》（马思远）

《双钉记》　　《滑油山》

《引狼入室》　　《九更天》

《奇冤报》　　《探阴山》

《大香山》　　《关公显圣》
《双沙河》　　《活捉三郎》
《铁公鸡》　　《大劈棺》
《全部钟馗》(其中《嫁妹》一折保留)

评剧:《黄氏女游阴》　　《活捉南三复》
《全部小老妈》　　《活捉王魁》
《僵尸复仇记》　　《因果美报》
《阴魂奇案》

川剧:《兰英思兄》　　《钟馗嫁妹》

少数民族地区禁演的戏有:
《薛礼征东》、　　《八月十五杀鞑子》等

抄　送:各省、市、自治区党委宣传部、文联,中国文联、剧协、曲协

进一步革新和发展戏曲艺术①

周　扬

戏曲是我国各族人民创造的传统艺术。戏曲遗产之丰富,剧种、剧目之繁多,表演技巧之独特和精湛,都可以说是举世罕见的。

在将近一千年的漫长岁月里,戏曲艺术在我国的农村和城镇广泛流传,同人民群众保持着十分密切的精神联系,成为人民群众精神生活的重要组成部分。长期以来,占我国人口大多数的农民,他们的文化历史知识,很大部分就是来自土生土长的戏曲艺术。这种情况,至今还在一定程度上延续着。

在建设高度的社会主义物质文明的同时,建设高度的社会主义的精神文明,这是进入社会主义新时期之后,我国人民努力之为奋斗的崇高目标。我们要实现的现代化是中国式的社会主义现代化,我们要建设的精神文明也应该是具有中国特点的。这当然不是说我们可以拒绝吸收外国先进的科学文化,而是说我们应当在继承和发扬民族传统文化的同时,也学习、借鉴外国一切有用的东西。在我们所要建设的精神文明中,戏曲艺术占有着无可置疑的重要地位。由于戏曲与广大人民生活的密切联系,我们没有理由不重视她的继续流传和发展改革。但戏曲毕竟是从长期封建社会流传下来的艺术,带有鲜明的封建时代的烙印,如何进一步革新和发展戏曲艺术,使之和社会主义新时期的需要相适应,当之无愧地

① 1980年7月27日在戏曲剧目工作座谈会上的讲话。

成为社会主义精神文明的组成部分，这就是我国广大的戏曲工作者的一项光荣使命。

一、总结戏曲改革的经验

戏曲改革的任务并不是今天才提出来的。早在抗战时期我们在延安上演平剧《逼上梁山》时，毛泽东同志为此写了一封信给杨绍萱、齐燕铭两同志，祝贺此剧开创了旧剧改革的新生面。这封信就是一篇充满革命激情的戏曲改革的宣言书。一九四八年解放战争期间，中共华北局刚成立不久，中央所在地转移到了河北平山，当时正处于全国胜利的前夜，我们曾就旧剧改革问题，请示过毛泽东同志和刘少奇同志。发表于一九四八年十一月二十三日《人民日报》的那篇关于戏曲改革的社论《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》，就是主要根据毛泽东同志的意见写的。从此，戏曲改革工作就在党的领导下，逐步在全国范围内开展起来。建国三十多年来，我们累积的戏曲改革经验是非常丰富的。

几百年来，我国传统戏曲艺术，经历了封建社会、半殖民地半封建社会，受到广大人民的爱护和培养，经过大多是无名的人民艺术家的努力，按照其自身的客观规律，一直在或快或慢地发展着。我们不但有元、明、清以来大量杂剧传奇的优秀遗产；近百年来还出现了程长庚、谭鑫培、梅兰芳、程砚秋、周信芳等杰出的京剧表演艺术家。抗战期间，田汉、欧阳予倩等戏剧家都积级参与了戏曲改革的工作。但是直到新中国成立，戏曲改革的发展是比较迟缓的，多少带有一种自发的、个别的性质。新中国成立后，这一发展进入了划时代变革的新阶段。我们自觉地努力运用马克思主义关于批判地继承文化遗产的理论，去改革戏曲艺术，把我们民族悠久的戏曲文化传统和社会主义新时代的精神以及现代戏剧文化成果结合起来，这就促使戏曲艺术的面貌发生了急速的变化。它的经验带有开拓性和独创性。世界各国很少有这样丰富的改革古老传统戏剧的经验。所以，建国三十多年来戏曲改革经验很宝贵，特别值得总结。希望能有这样专门研究中国戏曲改革历史的著作问世，从中找出规律性的东西，用以丰富我们的戏剧理论，指导当前的戏剧工作，这是我们责无旁贷的义务。

建国以来的戏曲改革，无论剧本、音乐、表导演、舞台美术各个方面，都有很多经验。这些经验都应加以搜集、整理、研究，使其条理化、系统化，以指导今后的戏曲改革工作。我今天着重谈的有这样两个问题：第一，如何开展戏曲战线上的思想斗争，既反对保守，又反对粗暴；第二，必须不断提高整个戏曲队伍的科学文化水平，使戏曲真正成为一门有完整理体系又是丰富多彩的艺术。

要改革戏曲，就要反对因循守旧、拒绝革新的倾向。我国戏曲作为一种民族文化遗产，一种传统艺术，它所反映的时代内容，虽然早已成为历史陈迹，但它却可以在新的社会条件下，仍然保有艺术的魅力。对这种传统戏曲采取广泛挖掘、十分重视和细心保护的态度，这是完全必要的，正确的，不能斥之为保守。但是，传统戏曲毕竟是旧时代的产物，不可避

免地要包含一些旧的、过时的、为新时代所不容的糟粕，需要加以剔除和改革。传统中好的东西，应该保存的，要坚决地保存；坏的东西，应该抛弃的，就要坚决地抛弃。保守的倾向，就是犯了“时代错误”的病症。时代前进了，人的思想感情和欣赏趣味都在变化，它却不能适应这种变化。留恋旧事物，宁愿抱残守缺，也不肯有所革新，这就是保守。一部戏曲史，实际上是戏曲不断推陈出新的历史。我们所处的时代，社会面貌变化之剧烈，时代步伐前进之急速，是前所未有的。我们的戏曲如果停滞不前，就势必落后于时代的需要，要为群众所抛弃。

开国以后，我们工作中既有过保守倾向，也有过粗暴倾向。而且一种倾向往往是作为另一种倾向的否定而出现的。如果说保守倾向反映了我国精神文化的停滞和落后状态，迎合了某些干部和观众在艺术上欣赏趣味上的习惯势力；那未，粗暴倾向就反映了某些干部和观众对戏曲改革的简单化和急躁情绪。粗暴倾向，发展下去，可以走向文化上的专制主义和虚无主义。三十多年戏曲改革的历史告诉我们，要特别注意防止和克服粗暴的现象。在这个问题上，曾经发生过严重的分歧和斗争。

建国之初，就发生了如何正确对待旧剧的问题。这是关系到全国刚刚获得解放的几亿人口文化生活的问题，也是关系到成千上万戏曲艺人就业的问题。显然，任何轻率和粗暴的态度都是对戏曲事业不利的。当时，我们根据毛泽东同志的意见，对剧目的取舍提出了三条标准：即提倡有益的，反对有害的，容许无害的。有益、有害和无害，主要是从思想内容来说的。这三条标准的提出，是为了在有计划、大规模地开展戏曲改革之前，便于对旧社会遗留下来的大量戏曲剧目作出衡量和评价。后来提出的“百花齐放，推陈出新”的方针，是戏曲工作的根本性的方针。但原来提出的三条在当时也是正确的，防止了对旧戏采取简单的“禁止”的方针。采取禁的办法，将造成混乱，肯定是行不通的；正确的方针是采取慎重的、有分析的、区别对待的办法。

建国后不久，周恩来总理签发了政务院关于戏曲改革工作的指示，明确指出“改戏、改人、改制”。改制是因为那时戏班还存在把头，必须进行起码的民主改革；改人，是指艺人的思想改造，提高觉悟；改戏，则是要求清除旧剧舞台上的有害因素，要与艺人一道改，尊重艺术，尊重旧剧方面的专家，在戏曲改革工作中走群众路线。这样的做法，显然是正确的，稳妥的。

一九五〇年，在全国戏曲工作会议上，有人提出“戏曲要百花齐放”，就是要让各种地方戏都得到发展。毛泽东同志非常欣赏“百花齐放”这个提法，认为这是反映了广大群众和艺人的意愿和利益的，就采用了这个口号。一九五一年毛泽东同志为新创办的中国戏曲研究院题辞，就用了“百花齐放，推陈出新”八个字。一九五六年“百花齐放”又和“百家争鸣”连接起来。这样，“百花齐放，推陈出新”和“百花齐放，百家争鸣”，就成为我们文化工作的长期的根本性的指导方针。戏曲工作也是在这个指导方针之下进行的。因此京剧和地方

戏，就得到了前所未有的新的发展。许多以过改革的地方戏，面貌焕然一新，特别给人们以清新、活泼、健康的感觉。戏曲改革工作是很有成绩的。毛泽东同志在和我们一次谈话中说到，我们中国没有犯过像苏联十月革命后的“无产阶级文化派”那样的错误。他们对待过去文化遗产采取全盘否定的虚无主义的态度，指望依靠少数所谓“无产阶级文化专家”来制造“无产阶级文化”。列宁坚决地反对了这种错误思潮，认为无产阶级文化不能离开当前政治，不能割断历史传统，不能靠少数专家闭门造车来炮制。解放后，我们中国没有犯这种错误，没有对传统文化采取虚无主义态度，反对党的“百花齐放、推陈出新”的正确方针的人也还是有的，江青，康生就是这种人。记得我们曾经和江青有过一场争论。我们说对待文艺，包括戏曲工作不能粗暴。她说“革命就要粗暴，粗暴就是革命”。于是就发生了一场反对粗暴与反“反粗暴”的斗争。后来江青又提出继承文化遗产只有采用其形式，认为内容是根本不能吸收的。这就完全违背了毛泽东同志关于剔除封建性糟粕，吸取民主性精华的原则，势必要引向文化虚无主义。康生在戏曲问题上，本来是一个热心复古的保守派，后来他又和江青一唱一和，并摇身一变而为极左派，成为煽动“全面内战”、“打倒一切”的罪魁之一。江青、康生等人粗暴野蛮的毁灭文化的行为，假“文化大革命”之名，猖獗一时，彻底践踏了“百花齐放，推陈出新”的方针，使我们的文艺和戏曲事业陷入了绝境。

江青一方面反对党的戏曲改革方针，推行灭绝文化，灭绝戏曲的文化虚无主义，一方面又抓住“革命现代戏”这面旗帜，大搞所谓“样板戏”，自封为“文化革命的旗手”，这完全是政治野心家的骗术。建国以来，戏曲表现现代生活的问题，一直受到党和广大人民群众的重视，许多剧种都在不断地试验和摸索，地方戏在这方面有着特殊的贡献。在现代戏发展历史上有着重要意义的一九六四年全国京剧革命现代戏的观摩演出，就是在这个基础上由周恩来同志创办举行的。所谓“样板戏”，原本是广大戏曲工作者的创作成果，并非江青的创造，只是被她窃取了去，作为沽名钓誉、篡党夺权的资本罢了。江青窃取了别人的创作成果，又把别人打成“反革命”，《红灯记》导演阿甲同志就曾是这样的一个受害者。我们应该怎样来评价所谓“样板戏”呢？“样板戏”这个名称根本是不科学的，应当废止。艺术应当是最富于独创性的，不可能也不应当有什么“样板”。至于那八个被江青称为“样板戏”的作品，其优劣得失各有不同，其中被程度不同地掺入了“四人帮”的文风，我们应对之加以批判分析，重新进行修改和加工。“四人帮”借总结所谓“样板戏”的创作经验得出的什么“三突出”、“高大全”一类反现实主义的公式主义的创作理论，必须加以彻底批判，肃清其流毒。

提倡京剧演现代革命题材的剧是无可厚非的；但完全不顾京剧的特长和特点，采取强制的办法只准演现代戏那就不对了。提倡戏曲表现我们时代的英雄人物，这也是对的，是我们时代的需要；但是我们的戏曲和其他文艺一样，不应当只着重表现英雄人物，而忽视多种人物性格的塑造，更不能要求表现英雄人物一定要是“完美无缺”的高大形象，不允许

反映英雄人物身上的任何短处，这是一种反现实主义的公式主义和形式主义，势必导致创作上的公式化和概念化。后来“样板戏”之所以受到大家非议，这是一个很重要的原因。提倡讲求革命现代戏的艺术质量，这也是对的；但这个质量，首先应当是作品的革命现实主义的内容和为群众喜闻乐见的艺术形式，而不是“四人帮”所吹嘘的那种公式主义和形式主义的空洞词藻和表演程式。现代戏要与传统戏竞赛，就得提高它的质量。

总之，无论是古典戏曲，还是现代戏曲中一切有益的东西，都应该慎重地保存下来。旧传统中和新创作中的好东西都要保存，加以发扬光大，这才是实事求是的精神。既反保守，又反对粗暴，这可以说是三十多年来戏曲改革的重要经验。

不断提高整个戏曲队伍的科学文化水平，推动戏曲艺术创作和理论研究的发展，使戏曲真正成为有完整体系、能更好地表现新时代新生活的艺术，这是我们进行戏曲改革工作一贯努力的目标。建国以后，许多新文艺工作者被祖国丰富的传统戏曲艺术所深深吸引，欣然投入戏曲工作的行列，同戏曲艺人合作，共同从事戏曲改革工作，这件事意义十分深远。我们不能仅仅把这看成是戏曲队伍的扩大增添了新的力量，而应当充分估计这种新的力量对整个戏曲队伍所引起的质的变化。

戏曲既然是在旧时代形成和发展起来的，它不可避免地打上了历史的烙印，而同新时代的需要在许多方面不相适应。无论剧目的思想内容和艺术形式，都需要相应地进行改革和创新。但是，广大戏曲艺人在旧社会大多被剥夺了受教育的权利，戏曲队伍总的说来文化水平很低，不可能单独承担起戏曲改革的任务，必须吸引具有现代文化知识和艺术修养的新文艺工作者到戏曲队伍中来与广大艺人合作，才能完成这个任务。这是由我国具体历史条件所决定的。事实证明，新中国成立以后，由于新文艺工作者加入戏曲队伍，同戏曲艺人合作，在短短的几年中，大量戏曲剧目经过甄别、整理和改编，恶劣的舞台形象得以清除，使戏曲的面貌为之一新；此后戏曲的进一步革新、发展、提高，也都是与新文艺工作者和广大艺人的合作分不开的。

一般说来，新文艺工作者有较多思想政治锻炼和一定的文艺理论修养，熟悉话剧、歌剧、电影等等艺术形式，他们的眼光不为传统戏曲所局限，能够向戏曲艺术引进进步的文艺思想、先进的表现技巧和技术，促进戏曲的现代化。编导制度的建立，对剧本创作质量的提高和舞台艺术的丰富、完整，起了重要的作用。虽然解放前某些有识之士也做过这方面的一些试验，但作为戏曲改革的重要内容和成果大量出现，还是在大批新文艺工作者参加戏曲队伍之后。

当然，新文艺工作者也有对传统不熟不懂的问题，他们加入戏曲工作行列，有一个在实践中学习和摸索的过程。更重要的，有一个向戏曲艺人学习的问题。两者在戏曲改革实际中密切给合，相互取长补短，新文艺工作者向戏曲艺人学习他们丰富的经验和传统技巧，戏曲艺人也向新文艺工作者学习新的文化知识和新的艺术经验，提高文化艺术修养，

这样就使整个戏曲队伍的科学文化水平得到了提高，促进了戏曲的革新和发展。尽管在合作过程中也曾经发生过某些问题，但整个来说，成功经验是主要的，是应该充分肯定的。

与建国初期相比，今天戏曲队伍的状况已发生了很大的变化：在新中国成长起来的或正在成长的中、青年演员，由于接受了正规的现代的文化教育，都具备一定的文化知识和艺术修养，老艺人也在不断的学习中提高了自己的文化水平，缩短了同新文艺工作者之间的差距。那时所谓新文艺工作者，经过长期的工作和学习，对于戏曲也由不熟不懂变为比较熟、比较懂了。但这不是说，提高整个戏曲队伍的科学文化水平和革新戏曲艺术的任务已经完成了。对于整个戏曲艺术的批判继承、革新创造，是一个长期的过程，因而也是一个长期的任务。这个任务在今后将是更加重要，更加艰巨了。时代在飞速发展，世界文化交流日益频繁，各种姐妹艺术也日新月异，戏曲观众成分的变化和欣赏水平的不断提高，都对戏曲改革提出了更新更高的要求，戏曲队伍的科学文化水平和艺术修养如果不能相应提高，可能与时代的要求脱节，甚至会成为戏曲艺术改革的阻力。十年动乱中，毁灭文化的愚蠢行动，贻误了不止整整一代，其中也包括戏曲队伍。这个问题必须引起我们足够的注意。我们应当把提高戏曲工作者的科学文化水平和艺术修养，培养新的一代，作为一项战略任务，要为他们创造学习和进修的条件，使他们打开眼界，增长见识，成为有比较全面的文化艺术修养的艺术家。这样，保守的习惯势力就会容易破除，粗暴的倾向也容易得到克服，阻力就会变成动力，革新的发展戏曲艺术的工作，就能加快步伐，顺利进行，戏曲工作者所担负的建设社会主义精神文明的任务就会完成得更好。

二、丰富和革新戏曲剧目

剧目问题是戏曲改革的关键问题。建国以来，我们执行了一个正确的戏曲改革政策，但也不时受到“左”和右的干扰，特别是“左”倾错误的干扰。“文化大革命”中，就把戏曲改革的正常过程完全打乱了。多年来，广大戏曲工作者在整理改编传统剧目、创作新编历史戏和现代戏方面，在整个舞台艺术革新方面都做出了很多成绩，这些成绩，曾一度被“四人帮”所全盘否定。粉碎了“四人帮”以后，拨乱反正，这些成绩又重新得到承认和发展，同时也出现了一些新的问题：一个时候，上演剧目混乱，一些坏戏在舞台上出现没有受到应有的抵制和批判，这是应该引起注意的。现在我们的工作着重点已转移到社会主义现代化建设的轨道上来，这是新的形势，没有一个适应形式的戏曲剧目政策是不行的。在这次会议以后，文化主管部门要根据新的情况，制订出一个戏曲剧目政策来，使戏曲事业沿着正确、健康的方向发展。

我们要丰富和革新戏曲剧目，提高剧目的思想和艺术水平，根本方针仍然是“百花齐放，推陈出新”，对此，不能有任何怀疑和动摇。我们的剧目，一方面要力求丰富多样，有所创新，避免雷同和单调。另一方面又要遵从为人民服务、为社会主义服务的方向，寓教于

乐，而不流于混乱。对上演剧目，一定要放宽尺度，不能随便禁演，只要不是政治上反动的，不是宣传淫猥凶杀的，都应当允许上演。要制定适合需要的剧目政策，要有必要的行政措施，更重要的采取社会方式，靠社会舆论和戏剧评论来解决艺术思想方面的问题，坚持“百花齐放，百家争鸣”的方针。只有这样，才能促进戏曲的繁荣和发展，使人们的戏剧评论，沿着马克思列宁主义的轨道健康发展，戏剧理论的水平得以提高。

戏剧是一种对人类心灵、社会风习道德具有广泛影响的事业。历史上许多伟大的启蒙主义者、伟大的思想家、文学家都是非常重视戏剧这种艺术形式的。剧作家有按照自己的意愿进行创作的自由，但他如果是一个对人民负责的剧作家，他就不能不考虑自己的作品在人民中的影响。剧本不只是给人读的，还要演给人看，所以，剧作家、演员、导演、剧团、剧场和有关文化主管部门都要对人民负责。这里不只是考虑经济问题，考虑能卖多少票的问题，首先要考虑对人民是否有益的问题。戏曲，是娱乐，但不单纯是娱乐。寓教于乐，古今中外，莫不如此。任何时代，包括封建社会，戏曲也都是“高台教化”，不单纯是娱乐工具。我们要注意文艺作品的社会效果问题。有的同志一听社会效果，以为又要“收”了，这是不对的，不能把社会效果和党的“双百”方针对立起来。“百花齐放，推陈出新”是戏曲工作坚定不移的长远方针，我们要坚信和坚持这个方针，不要听到一点什么风吹草动就担心这个方针要改变，忧虑重重。我们大家都经历了“文化大革命”的考验，我们应当相信现在党中央的领导，相信群众的觉悟和判断力；我们应当更有勇气，而不是更胆怯。

“推陈出新”推什么陈，出什么新，这是同志们议论较多的问题。我们的文化艺术的就整体来说，既然是社会主义的，那么，戏曲艺术的推陈出新，主要就是出社会主义之新。社会主义又是同民主主义、爱国主义不能分开的，所以也是出民主主义、爱国主义之新。凡用这种新的精神艺术地反映现实生活和历史生活，包括用新的观点整理改编的传统剧目，一般地说，都属于社会主义文化的范围。

社会主义文化应当是广阔的，不但包括一切表现我国社会主义新时代的文化艺术作品，一切对我国革命斗争历史和建设经验的理论总结和艺术概括，对我们自己民族文化遗产的整理，而且还包括对全部人类文化优秀成果的研究和借鉴。我国社会主义文化如果脱离了本国当前的现实、历史传统和同世界的联系，把它孤立起来，成为与外界隔绝的东西，那就不成其为社会主义文化了。社会主义文化是从旧文化中发展出来的，推陈出新是辩证的发展。对社会主义文化采取狭隘的宗派的看法是不对的。我们讲时代精神，主要指的就是社会主义精神或者是以社会主义思想为主导的精神。当然，现在舞台上演出的剧目，有不少是产生于封建时代或资本主义时代脍炙人口的中外传统戏剧，这些剧目，可以给现代的观众以艺术上的享受，从思想内容上也能取得借鉴和启发，引起感情上的共鸣。对这些剧目，我们不能简单地一概加以排斥，而应当耐心地加以挑选甄别和革新、提高，使之成为整个社会主义戏剧文化的不可缺少的组成部分。一个作家只要忠实于人民，忠实于

社会主义的事业，他的内心浸透着社会主义信念和对人民的情感，他无论是创作新的剧目或改编旧有的剧目，都必须或多或少地表现出这种精神。用新的观点整理改编传统剧目，在某种意义上，也是一种创作。既要改编传统剧目，更要创作新的剧目，特别是表现现代革命题材的剧目。现代剧、传统剧、新编历史剧都是人民所需要的，都要发展、提高。提什么“为主”都是不适当的，易于产生流弊，不利于贯彻双百方针。文化主管部门要统筹兼顾，确定整个戏曲事业的发展方针。每个剧种、剧团适于演什么，可以有所不同，有所侧重，有所分工。不能否定分工，不能什么都一样。什么是你的优势，就多演什么；要发展优势，扬长避短。但就戏曲事业总的发展趋势和要求来说，我们应当着重强调现代戏。因为戏曲演现代题材的戏是新生事物，所以要提倡，更要扶植。各种地方戏，因更接近民间，形式也比较自由活泼，更易于表现现代生活，应尽量发挥它们在这方面的长处。一种艺术形式，如果只能表现历史生活，不能表现现代生活，那就限制它的发展前途了。一种不能表现现代生活内容的形式，起码是不完善的，没有广大前途的。戏曲要演现代戏，当然也有一定的困难，但是要迎着困难上，要知难而进，不要知难而退。

现代戏的取材要广泛和多样化，当然也要考虑适合戏曲这种表演形式的特点。表现我国社会主义革命和建设，其中包括反映十年动乱中和当前现实生活的各种社会矛盾的题材，特别是社会主义现代化建设的题材，都可以有所尝试。话剧、歌剧等可以表现这种题材，为什么我们的戏曲不能在这方面急起直追，也显显自己的身手呢？当然，搞现代戏就要搞好。要提高质量，不但要注意思想性，还要讲究戏剧性，讲究文学性，不能粗制滥造。特别是国营剧团，要在艺术上花功夫，写出和演出较高水平的现代戏来。要看到演现代戏并不比演传统戏容易，因此，选材要得当，艺术处理要精益求精。对戏曲来说，无论是编演现代戏或历史剧，都要有相应的生活经验，都要掌握一定的有关资料。特别是写革命历史题材的现代戏，必须忠实于历史。我们的现代革命历史，基本上是以我们的党史、军史为核心的，涉及重要的历史事实和历史人物，必须力求真实，决不可任意臆造和虚构。有的同志提出，是否可以不叫历史剧，改叫历史故事剧或历史传奇剧。中外古典历史剧，大都是传奇，因为剧情与写作时间隔离较远，容许带更多传奇的色彩，人们也不会去挑剔和苛求。但写革命历史题材的现代戏，许多当事人都还活着，其中容易夹杂历史纠纷和个人成见，褒贬不当，有所失真，就势必遭到非议，即使改叫传奇，也无补于事。所以特别要慎重。

要重视培养戏曲作家，要为发表戏曲剧本提供更多的条件，要发展戏曲批评，注意培养戏曲评论家。要推广革命现代戏，就要重视那些热心和擅长演革命现代戏的剧种和剧团。例如，上海沪剧团、中国评剧院、河南豫剧院三团、湖南花鼓戏剧团、陕西戏曲剧院、山西省临猗县眉户剧团等，都在演出现代戏方面有成绩，受到群众欢迎。要爱护和扶植这种剧种和剧团，给以热情关切和积极帮助，鼓励他们继续演现代的勇气。当然，这并不是说对传统戏就不重视了。传统戏同样重要。在相当长的时间里，有的剧种，例如京剧传统戏还

会占有相当大的比重。在我国的传统戏曲中，京剧的剧目比较丰富，表现形式技巧也比较精练，为许多地方戏所取法，但也流于刻板和程式化，不及地方戏的生动活泼。所以要革新京剧，使之适应社会主义新时期的需要，就要花更多的气力，用更多的工夫。我们决不能像江青那样，把其他剧种统统打倒，让京剧独霸剧坛，那是害了京剧，把它孤立起来，使得它失去竞赛的对手，反而容易枯萎。

无论是现代戏或是传统戏，凡涉及思想艺术以及演出风格的问题，都需要采取自由竞赛、自由讨论的方法来解决；通过艺术实践、群众检验的方法来解决。既不能采取禁的方法，也不能简单地采取由某一个领导、某一个权威来评断的方法。如何通过互相竞赛和民主讨论来繁荣戏曲创作和开展正确有力的戏曲批评，是我们各级领导的责任之所在，对坏戏一定要有批评；不批评，那就是自由主义，这是不对的。当然，批评一定要以理服人，不能粗暴。

传统戏曲大都产生于封建时代，那个时代的社会风尚、伦理道德、人们的思想感情和相互之间的关系，都不免带有浓厚的封建主义的色彩，这些都是与新社会的要求格格不入的，有消极影响的，我们对这点必须有充分的估计。但是，另一方面，我们又必须看到，封建时代产生的文艺作品，并非都是代表封建主义的思想的，其中往往含有不少民主性的反封建的因素。这就是我们通常称之为“民主性的精华”的东西。否则我们整理和改编传统戏曲，就和我们今天的思想战线上批判封建主义思想的任务不相协调了，甚至不能相容了。在这里，我们要作具体的分析。表现封建时代的人物，帝王将相、才子佳人的戏，不都是表现封建主义思想，有的还是反封建主义的。帝王将相有许多是历史上的杰出人物和民族英雄，在他们身上凝聚了治理国家、抵御外来侵略的高度智慧和勇敢，表现了爱国主义精神和一定程度上同人民的联系。关于才子佳人，特别是妇女，在长期封建社会中，她们是最受压迫最受侮辱的，但是在舞台上女将、乔装的女秀才、复仇的女性，却特别引人注目。在封建外衣之下，不正是表现了最强烈的反封建主义的民主精神吗？因此，不分青红皂白地把帝王将相、才子佳人一概赶下舞台是不对的；但是在实现社会主义现代化建设的今天，帝王将相、才子佳人过多地充斥于舞台，也不能认为是正常的、健康的现象。在开国初期，戏曲改革工作中，我们就曾提出要区别神话和迷信，爱情和色情，今天也仍然要注意这些区别。传统历史剧中，尽管大多数带有传奇性质，带有民间传说甚至神话的性质，但仍然应当注意时代背景，保持历史的真实性，不要把现代人的思想塞进几千年前的古代人的脑子中去，成为主观主义的反历史主义的东西。在评论工作中也存在这类的问题。传统剧目如果不放在一定历史条件来看问题，许多事情就难以理解。演“打朝”戏，人们就要问皇帝今天是指谁？写农民造反，也要问，今天你造谁的反？我们反对简单的历史类比，以古喻今。“文化大革命”期间曾狠批“清官戏”，说清官是巩固封建地主阶级的统治，比赃官更坏。这就不公平了。我们不能夸大清官的作用，把他当作救世主，但也不能完全否定他的作用，完

全否定，那也是广大人民所不能接受的。写历史上国内民族关系的戏，问题就更多，主要是克服大汉族主义的思想，同时也要注意防止狭隘的民族主义的思想。写历史上各民族之间的斗争，要采取历史唯物主义态度，对历史上各民族中的英雄人物，要实事求是地加以描写和称颂。同时，我们要多做些宣传解释工作，用历史唯物主义的理论加以阐明，否则许多戏就都不好演了。另一方面，我们也要看到，无论演什么古代历史的、传奇的、神话的戏，毕竟是演给现代人看的，他们的心理状态和欣赏能力，他们看后会有什么反应和联想，会引起什么效果，我们都不能不加以考虑。如果和现代人的思想没有联系，在他们思想上引不起一点波澜，那他们就不会感兴趣了。有些在群众中有争议、有影响的传统剧目，在思想内容上有比较严重的毛病，但剧情和表演艺术却有一定的特色，曾为许多观众熟悉和喜爱，我们可以组织戏剧界的力量重新讨论修改，进行试验演出，这也是“抢救遗产”的一个方面。总之，对于传统剧目，要分别加以整理、提高。我们要鼓励戏曲艺术家的革新精神和创作勇气，不要怕失败，失败了就从头再来。改革有上千年历史传统的我们丰富的戏曲遗产，没有这种精神是不行的。

三、革新戏曲舞台艺术

推陈出新不仅要在戏曲剧目的思想内容上出新，也要在舞台表演艺术上出新。我国的戏曲艺术，经过广大艺人和天才表演艺术家长期的悉心创造，形成了十分精湛的、独具一格的表演技巧和不同的风格、流派。但因为它们都是在过去物质条件下不发达的历史状况下产生的，因而带有一定的局限性。随着时代的变迁、科学技术的进步和物质条件的改变，艺术表现手段总是要起变化，总是会越来越丰富的。戏曲舞台应该有所革新，有所提高，才能适应今天时代和观众的需要。你有一个好剧本，但没有好的舞台艺术、舞台装置怎么行？可以按照戏曲表演的需要和中国传统艺术的风格，来设计舞台和布景。舞台艺术应该是个和谐的整体，戏曲表演、戏曲音乐、戏曲舞台美术都要革新，都要相互配合，协调一致。有些戏过去是专门靠演员唱，其他的都不讲究，可以闭起眼睛来听的；现在这种现象少了，观众对舞台艺术的各方面，要求都提高了，要求革新的提高戏曲舞台艺术应该是一个完整的、和谐的统一体。讲究完整、和谐，并不会损害传统艺术。传统艺术需要不断丰富、不断提高。

不要忘记我们今天是生活在二十世纪八十年代，我国人民正在为加速社会主义现代化建设而努力。在我们的国家里，电影、电视正逐渐趋向于普及，话剧、歌剧、舞剧，还有广播剧、电视剧，正在日益扩大影响，争取观众，它们已成为传统戏曲的强有力的竞争者；我们的戏曲不但要在舞台上，也要在电台、屏幕上争取观众。所以戏曲舞台要有时代特征，要有新的面貌，这样才能跟时代的发展相协调，不致被时代前进的步伐抛到后边去，成为落伍的、不为新时代观众所欢迎的东西。许多观众反映，戏曲演出的节奏太慢，这是值得我们研究的问题。我看传统剧目中，有些冗长的情节和不必要重复，影响了剧情的顺畅发展，是

需要改革的。戏曲语言的文学性也应当引起重视。许多新编或改编的戏曲剧目的作者，已经注意到这个问题。在传统剧目中，虽有不少精彩的台词，但是也残留有不少文句不通的陈词滥调。这种缺乏文学性的台词，不能很好地刻画人物性格，只能使好的剧目因之减色。对这些剧目需要组织一些有文学素养的编剧来进行润色和加工。这是毛泽东同志过去曾多次提过的意见，现在应付诸实施了。戏曲动作的程式化，这也是议论较多的问题。戏曲表演程式是从生活中来的，运用这些程式，又要与生活结合，要为塑造人物服务。许多优秀演员在运用程式时，总是以刻画人物的个性见长，因而富有生活气息，能吸引观众，而不是刻板地表演。所以，运用程式去反映生活的方法，其基础仍然是现实主义的。但是，生活是发展的。传统戏曲程式是在古代生活基础上提炼出来的，它们与今天的时代既有适应的一面，又有不适应的一面。所以，戏曲的程式应当加以发展。至于那些落后的、不适应今天人们美学趣味的成分，有些应该淘汰，有些则要经过改造，才能运用。

三十多年来，戏曲舞台艺术的革新是有成绩的。戏曲舞台美术已有不少的革新。戏曲舞台给人以美感。希望舞台美术家既要保留戏曲的特点，适合于传统的表演艺术，又使它具有时代感，突破陈规。戏曲音乐，也有一些创新，应当使之更加丰富。戏曲音乐的改革，不能脱离民族音乐的基础，可以适当吸收西洋歌剧的某些长处，但决不能照搬；照搬，观众是不能接受的。要使戏曲舞台技术提高，各方面都应该在总结经验的基础上采取一些改进措施。当然，不一定所有的剧团都这样做，但可以由重点剧团进行试验，取得经验，逐步推广。近年我们到国外演出的剧团，演出剧目还不够丰富，还是《三岔口》、《闹天宫》等，应该有更多更好的新剧目，使人耳目一新。进一步提高和革新我们戏曲的舞台艺术是大有可为的。有些地方戏的革新比京剧大胆，京剧不应当落在它们后面。无论京剧或地方戏，全国都要有一批重点剧团进行革新实验的演出，起带头示范的作用，至于一般剧团，可以不去勉强它，它们可以量力而行。整个戏曲艺术的发展的前途，总是要不断革新，提高。因此，我们要有一个整体观念，统筹安排，有步骤地进行改革。

四、戏曲剧团体制的改革

戏曲剧团的体制必须改革。这件事情要由文化部统一考虑；有些事情，要由地方文化行政部门来处理。

戏曲剧团，作为一种创作和表演的团体，它的任务是创造为人民服务、为社会主义服务的优秀剧目，满足人民日益增长的文化需要，提高人民的精神境界和道德品质，培养社会主义新人。它是一种文化服务行业，对教育和娱乐人民负有庄严的责任。它既要按照艺术规律办事，又要按照经济规律办事。但它毕竟是一个从事意识形态工作的团体，而不是一个单纯以营利为目的的团体。它是从事艺术工作的，是以教育人民、娱乐人民为己任的。

要讲经济规律，讲票房价值，但不是第一位的；第一位是思想文化价值、艺术价值，剧团不可不讲票房价值，不可不讲经济核算，但首先要看对人民的思想影响如何，是否有利于提高人民的思想觉悟和审美趣味，是否有利于提高我们的戏曲文化以至整个文化水平。剧团以及各类表演团体都应该首先考虑这些问题，而不应把经济指标放在第一位。电影、广播以及其他文化服务事业也是如此。当然，在这方面也还有不少实际问题，需要从领导的角度加以研究解决。

剧团既然是从事意识形态工作的艺术团体，它的编制、体制就应该以艺术业务人员为主，不是以行政人员为主，行政人员应该保证业务人员的活动，给他们以工作条件，充分发挥他们的聪明才能，他们的积极性和创造性；而不应凌驾于业务人员之上发号施令，束缚和压制他们的积极性和创造性。现在有些业务单位，非业务人员大大超过了业务人员，这是不正常的。我们不是提倡干部年轻化、知识化、专业化吗？行政人员太多，专业人员不足，配备不齐，青黄不接，还谈得什么专业化、什么戏曲艺术的提高呢？这就涉及到领导制度、人事制度和体制的改革。剧团在有关文化主管部门的领导之下，要有一定的自主权，包括用人权和经济权。只有这样，我们的戏剧事业才能得到发展。总之，剧团体制必须改革，要力求精悍，使之人尽其才，坚决改变那种吃大锅饭、干好干坏一个样的平均主义以及艺术上得过且过的错误思想。

既要有专业剧团，还要有业余性质的剧团，专业剧团也有各种不同的情况，有全民所有制的，也有集体所有制的。每个省、市都应该通盘考虑一下，要分别不同情况，加以合理的调整和适当的管理，对业余剧团也要加强管理。管理剧团主要是对剧目要有一定的管理。要在方针、方向上，在一定时期内上演剧目计划的制定上加以指导，而不是对每一个剧目进行审查。既不放任自流，也不进行不必要的干涉。这种管理不能采取官僚主义的“一刀切”的方法。在为人民服务为社会主义服务的方向下，充分发挥戏曲剧团的自主权和积极性。

戏曲艺术一定要发展，一定要前进，这是历史赋予我们的光荣任务。我们的戏曲工作者，肩负着建设社会主义精神文明、提高人们思想觉悟和审美趣味的崇高使命。要完成这一使命，就一定要加强改善党的领导，坚持四项基本原则。要不断学习，要学习文化，学习社会，学习理论，用马列主义、毛泽东思想武装我们的头脑，提高革命的自觉性，使戏曲艺术在社会主义现代化建设中，发挥更大的作用。

引 1981 年第 3 期《文艺研究》

北京市文化局关于北京京剧院进行管理体制改革试点问题的批复

北京京剧院：

局办公会对你院关于把一团分为两个演出队，并在一团一队进行管理体制改革试点的请示报告进行了审议。经研究：一致认为在表演艺术团体选择条件适合的演出队稳步地进行管理体制的改革试点，充分调动演职人员的积极性，促进艺术生产的发展、并逐步减少国家负担，是完全必要的，同意在你院一团一队进行改革试点。并明确了改革试点应遵循的指导思想和基本原则，主要是：

一、改革试点的演出队应实行对国家、集体、个人三者都有利的"大包干"经营管理办法。京剧院对进行改革试点的演出队实行经费大包干，即从国家给予京剧院的全年差额补助费中拨款作试点队的包干费。包干费应少于试点队上年度实际所用补助费，并从全体演职人员标准工资的百分之七十来核定。

二、在试点演出队，演职人员的福利（包括补助工资）只能按对国家干部、职工规定的统一标准实行，不再实行表演艺术团体现有的各种特殊补助（如营养补助、加场补助等），演职人员从这些特殊补助中获得的实际收入可从分红中体现出来。

三、试点演出队采用基薪分红办法，体现按劳分配。所谓基薪，即按月发的标准工资的百分之七十；所谓分红，即总收入减去总支出的盈余部分，除小部留归演出队集体外，大部奖励个人。演职人员每月除领取基薪即个人标准工资的百分之七十外，还可以预提分红相当于个人标准工资的百分之三十的金额。

四、个人分红所得的多少取决于演出队完成演出任务的好坏和每个人作出的不同贡献；个人分红不应以现有工资级别为基准，而需按劳动态度、演出场次和贡献大小等条件另订具体分配办法；个人分红的多少不受一般奖金最高额的限制，但不得超过标准工资的一倍。

请你们根据上述原则拟订具体实施方案并报局备案。此项"大包干"的改革试点办法试行一年后，再总结修订，逐步完善。

此　复

北京市文化局

一九八一年四月八日

全国艺术表演团体巡回演出工作管理条例

（文化部一九八一年十一月七日发布）

全国艺术表演团体的巡回演出，是为了更好地满足和丰富城乡人民的文化生活，提高广大群众的艺术欣赏水平，推广优秀剧目，促进艺术交流。

为了加强这方面的领导和管理，使全国的巡回演出工作更加完善，特制定此条例。

一、全国艺术表演团体巡回演出，必须贯彻党的“百花齐放”、“推陈出新”的文艺方针，坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向。有利于对人民进行社会主义、爱国主义的教育，提高社会文化、道德水平，建设社会主义的精神文明。

剧团应推荐内容健康，表演上有特色，艺术水平高的剧目参加巡回演出。要注意社会效果，反对那些以盈利为主要目的迎合某些观众低级趣味的演出。

二、上山下乡为农民演出是各级艺术表演团体长期的重要的任务，各级艺术表演团体都应安排一定的时间深入到农村、工厂、矿山为基层群众演出。专、县两级的艺术表演团体更应立足本地，面向农村。

建立健全农村演出网点，可以丰富农民的文化生活，同时也为艺术表演团体上山下乡创造了有利条件，各级文化主管部门应给予积极支持。

三、巡回演出应当统一规划、分级管理、防止盲目流动。

文化部每年召开一次全国艺术表演团体巡回演出工作会议，制定全国大、中城市之间的巡回演出计划。签订演出协议书；交流巡回演出工作经验；研究、解决存在的有关问题。

各巡回演出协作区和各省、市、自治区可根据情况每年召开一次或若干次巡回演出工作会议。规划和调整本地区的特别是农村的巡回演出计划，触决在农村演出工作中的具体问题，交流巡回演出的工作经验。

四、巡回演出协议书一经签定，就应严格遵照执行，不得随意毁约。无故或借故毁约造成的经济损失要由毁约的一方赔偿。如需改变计划，应提前一个月与对方协商。

剧场或剧团若因外事或重要政治任务临时停演造成的经济损失，由下达任务的主办单位承担经济责任。

五、凡未列入计划的巡回演出，必须持有省、市、自治区文化主管部门的介绍信方能商洽。安排计划外的演出，文化主管部门可按剧团收入的百分之五收取管理费。

六、剧团和剧场双方要互相尊重，团结办作，共同搞好演出。

剧团要爱护剧扬设备，遵守剧场制度，节约水、电，保持卫生，注意安全。

剧场应积极努力为剧团演出创造条件，尽快将舞台灯光、幕布、音响、吊杆等器材添置齐全，做好剧种、剧目、剧团表演艺术风格的宣传和观众的组织工作。

七、剧场根据艺术表演团体装台的繁简情况，给予剧团一至四节的装台和走台时间（每节四小时）。如剧团超出工时，应按剧场的规定付费。

八、演出票价应根据“按质论价”、“优质优价”的原则，区别不同情况由剧团、剧场双方商定。一般应尊重剧团的意见，但亦应考虑到当地群众的购买能力和习惯。票价一经商定，应报当地文化主管部门备案。

九、剧团和剧场的收入分成，可根据剧场的等级而有所不同。一般大、中城市的甲级剧场分成比例不得超过三（剧场）：七（剧团）。

体育馆等演出场所的分成比例可以区别不同的情况由双方协议。

艺术表演团体的单程旅、运费（二百公里以内）以及宣传、广告费，应按分成比例公提。

十、经常接待外地剧团的剧场，要努力创造条件，建设演员宿舍，方便巡回演出。剧场的演员宿舍可视其设备条件，适量收取基本成本费。如必须住招待所或旅馆的，所需费用可由场、团双方协商解决。

十一、各省、市、自治区文化主管部门要加强对艺术表演团体巡回演出的领导，要有专门的机构或专职干部负责巡回演出工作。

巡回演出的艺术表演团体要尊重当地文化主管部门的领导，积极参加文化主管部门组织的艺术交流活动，虚心向兄弟团体学习。

反对看白戏的坏风气，原则上不搞招待演出。

十二、各剧场、礼堂、俱乐部、体育馆、文化宫、露天影剧院和公园等场所的对外营业演出，应统一由文化主管部门管理。

十三、本条例自下达之日起生效。各省、市、自治区试行的巡回演出规章制度，凡与本条例有抵触的条款，应按此条例执行。

引自《中华人民共和国现行文化行政法规汇编》（1949——1985）



后　记

作为六朝古都的北京，在八百多年的戏曲历史长河中，戏曲剧种、剧目、戏剧家、演出活动……从宫廷到民间、从城市到农村，可以说是耆宿雄踞，巨擘辉煌，名家荟萃，流派纷呈。编纂这部《中国戏曲志·北京卷》，要在卷帙浩繁的文献、典籍、著述、档案、秘笈、笔记和薪火传承的师教、内袭的家学、泰斗们的踪迹、珍藏的手迹遗物中，搜集、挖掘、甄选、编写，实在是一项浩大的工程。

我们这部志书的编纂过程可以比作是一次艰巨的接力长跑。在经历了十多个春秋、即将进入最后冲刺到达终点之际，我们这最后一班人不由得想起来自前人手中的接力棒，它记载了开创者和后继者们的一行行脚印、一段段行程。

从 1983 年起，原北京市戏曲研究所所长马少波、曾伯融先后开始了编写《中国戏曲志·北京卷》的筹备阶段，蓝春荣参与了这项工作。

1985 年初，胡沙担任戏曲研究所所长，并任本卷主编；刘有宽（常务）、杨毓珉任副主编；后增补俞琳、吕瑞明、余从、于民为副主编；并组建了编委会：以于民、袁韵宜为组长的 19 人京剧编写组，以丛肇桓为组长的 6 人昆曲编写组，以冯霞为组长的 11 人评剧编写组，以呈春林、王登山为组长的 16 人河北梆子编写组，以张定华、路顺为组长的 7 人北京曲剧编写组以及舞台美术配图组。刘文增任编辑部主任，葛献挺为副主任；后增补王登山、魏奕祉为副主任。编辑部成员有：路顺、刘国瑞、赵莉蓉、吴增彦、刘韶华、秦华生、路应昆、焦凤歧、罗斌、吴赣生、刘宇辰、禹汉玲、安瑞、张惠国、周虹、王虹、刘一明。这一届编委会和编辑部确定了“北京卷”以京剧为重点；组成了由专家、学者、专业和业余戏曲研究人员、各剧院（团）骨干力量相结合的普查、编写队伍，进行了访专家、问艺人、查档案、览文籍、寻遗迹、察实地的资料搜集工作，特别是对年事已高的老艺人、当事人、见证人进行“抢活口”的专访。足迹遍及北京郊区的县、区、乡、镇、村以及河北、天津等地。在翔实的资料基础上，于 1988 年完成了“北京卷”全书的框架提纲。在此期间，编辑部的冯霞、吴增彦、刘韶华、杜洪坤曾受到文化部、国家民族事物委员会、北京市艺术科学规划领导小组的表彰。1988 年，戏曲研究所副所长吴乾浩接任常务副主编，根据《中国戏曲志》地方卷体例的要求，将原框架按剧种编写的提纲改为按部类编写，撤销原剧种组，改建部类组，完成了 20 余万字的资料和部分条目的初稿。1989 年后因人事变动等诸多原因，编撰工作陷于停顿。

1990 年春，北京市文化局决定，由副局长金和增兼任戏曲研究所所长，并出任“北京卷”主编；戏曲研究所副所长王蕴明任常务副主编；并调整理了原编委会和编辑部。“北京卷”修志工作再度启动。在原有的框架和资料基础上，全体编撰人员同心协力，加快步伐，

终于在1993年夏，陆续完成了各部类初稿。在京的戏曲专家、学者和当事人对初稿分部类进行了审核，经过进一步修订、补充，于1994年完成初稿的修改。

1994年11月，《中国戏曲志》编辑部对"北京卷"进行了初审。五省市的特邀编审和在京的专家学者以及《中国戏曲志》编辑部对"北京卷"初稿给予了充分的肯定，并提出了很多宝贵的意见和建议。《中国戏曲志》主编张庚、全国艺术科学规划领导小组成员薛若琳到会，给予了热情的鼓励，并对作为《中国戏曲志》首卷的"北京卷"提出了更高的要求。全国艺术科学规划领导小组根据"北京卷"的实际情况，同意将原定100万字增幅为200万字，分上下两卷编撰出版。经过将近一年的修改加工，"北京卷"于1996年1月通过总编辑部复审。由于"北京卷"编委会成员的工作频繁调动，自1992年始，编委会调整和充实了编辑部力量，不再设常务副主编。

在编纂过程中，我们得到北京市艺术科学规划领导小组的何鲁丽、卢肃、周述曾等领导和规划办公室于文青的关心和支持；《中国戏曲志》编委会常务副主编余从及编辑部包澄絜、刘文峰、常丹琦等同志在我们编纂的全过程给予了具体的指导和帮助。八十高龄的戏曲专家刘曾复献出了个人多年研究戏曲脸谱的成果，亲自绘制图谱并指导演员勾脸着装；戏曲服装工艺专家尹元贞以半个多世纪制作京式戏装的工艺与经验，指导释文的撰写；中国戏曲学院老教授蒋世林为舞台工作部分审稿、示范；百岁艺术家侯玉山在病榻上审阅北方昆弋的脸谱；文物专家朱家溍、刘念兹与戏剧家刘乃崇、傅雪漪、潘仲甫、李大珂、钮骠等古稀高龄和年逾花甲专家为"北京卷"精心撰稿和审稿；编辑部的刘平、吴增彦，带病坚持编撰工作并承担着繁琐的编务工作，十数年如一日……

本书编撰过程中，在京各戏曲院团、有关团体单位给予我们很大的支持，尤其是北京市艺术研究所在人力、物力、资料等方面自始至终地给予了最大的支持与帮助。门头沟区包世轩、徐怀谦；通县郑建山；石景山区昌殿华、郭新孝、杨建章；密云县王家声、于桂芬、姚献民、沈涛；房山区褚福星；延庆县赵玉鸣、孟昭树；昌平县杨光、张敬军以及北京大学中文系李晓彤、孙翔等同志，均在广泛调查阶段，协助编辑部挖掘、整理并提供了许多有关资料。在此，谨向他们表示衷心的感谢。

最后，在"北京卷"即将付梓之际，让我们向在编撰过程中因病谢世的原副主编俞琳、杨毓珉以及宋遇春、张平、肖豹岑等同志致以深深的怀念之情。

《中国戏曲志·北京卷》编辑委员会

1998年9月1日

索　　引



条目汉字笔画索引

一 画

二 画

三　画

四　画

五 画

六　画

七 画

八 画

九画

十 画

十一画

十二画

十三画

十五画

十六画

十七画以上

条目汉字拼音索引

A

B

D

G

H

J

K

M

N

P

Q

R

S

T

W

X

Y

Z